ملامح حداثية في قصيدة "عمر عناز" العمودية

(دراسة نقدية)

The Features Of Modernity In Omar Anaz"s

" Critical study"

إعداد

مروان غازي عبيد الغريري

إشراف

الأستاذ الدكتور بسام قطوس

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

قسم اللغة العربية

كلية الآداب والعلوم

جامعة الشرق الأوسط

أيار/2016

تفويض

أنا مروان غازي الغريري أفوّض جامعة الشرق الأوسط بتزويد نسخ من رسالتي ورقيا وإلكترونيا للمكتبات ، أو المنظمات ، أو الهيئات والمؤسسات المعنية بالأبحاث والدراسات العلمية عند طلبها .

الاسم : مروان غازي عبيد الغريري

التاريخ: 18/5/ 2016

التوقيع : ....

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذة الرسالة وعنوانها (ملامح حداثية في قصيدة عمر عناز العمودية)

دراسية نقدية

وأجيزت بتاريخ 2016/5/18

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور: بسام قطوس (مشرفاً)	التوقيع:
الأستاذ الدكتور: سعود عبد الجابر (رئيساً)	التوقيع:
الدكتور: عماد الخطيب (مشرفاً خارجياً)	التوقيع:

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

لله الحمد من قبل ومن بعدُ، وبعدُ...

عرفانا مني بجميل من كان له الدور الأكبر في توجيهي وإرشادي إلى اختيار ملامح حداثية في قصيدة عمر عناز العمودية (دراسة نقدية) ، وفتح لي مغاليق الأبواب وأسرارها، أتقدم بالشكر والتقدير للأستاذ الدكتور بسام قطوس، الذي أشرف على هذه الرسالة ومنحني الكثير من وقته وجهده حتى خرجت هذه الرسالة ، بهذه الصورة.

وأتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة الأجلاء ، أعضاء لجنة المناقشة ، لما بذلوه من جهد في قراءة رسالتي ، ولما يقدمونه من توجيهات وآراء تسهم في تقويم ما يبدو فيها من عوج ومعالجة ما بها من قصور ، حفظهم الله ، وبارك فيهم .

وأتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور سمير قطامي ، وإلى سعادة سفيرة التطوع الأستاذة " عبير العبدالله " وإلى الشاعر " عمر عناز " .

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من أعان هذه الدراسة بكلمة ، أو نصيحة أو تشجيع أو دعاء شدّ من عزيمة الباحث من قريب أو بعيد .

أسأل الله أن يتقبل هذا العمل خالصا لوجهه ، وأن ينفعنا به ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيد المرسلين .

الإهداء

إلى الذي كان وما زال لي عزا وفخرا .....

الوالد العزيز حفظه الله.

إلى التي كلما نظرت إليها زال التعب وتبدّدت الهموم...

إلى أمي الغالية – رحمها الله تعالى – .....

إلى زوجتي الغالية وإلى أولادي محمد ويوسف

إلى كل إخواني وأهلي وأصدقائي الأوفياء ......

وأخصّ منهم : الأخ صباح الغريري ، وعدي الدرابكة ، صلاح الغريري،غزوان الغريري

فهرس المحتويات

ملامح حداثية في قصيدة عمر عناز العمودية

(دراسة نقدية)

إعداد

مروان غازي عبيد غريري

أ. د : بسام قطوس

الملخص

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على ملامح حداثية في قصيدة عمر العمودية ، والتعرف على السمات الفنية الفارقة لقصيدة عمر عناز العمودية في الرؤيا ، والسمات الفنية الفارقة لقصيدة عمر عناز العمودية في التشكيل .

وتتبع أهمية الدراسة كونها من أول الدراسات العلمية لشاعر من الأجيال الجديدة ، التي أثبتت حضورها الشعري اللائق على الساحة الإبداعية في القصيدة العمودية ، محققة حداثتها الخاصة من خلال القصيدة العمودية ،وتسليط الضوء على ملامح الحداثة الشعرية عنده ، وتأمل الدراسة أن تضيف مرجعاً جديداً في دراسة الشعر العربي الحديث . وتتناول هذه الدراسة البحث في ديوانين من دواوينه الشعرية ، هما ، ديوان خجلاً يتعرق البرتقال وديوان أحمر جداً ، وانتهجت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظاهرة الشعرية ويحللها ، ولكنه لم يكتف بذلك ، بل اتبع المنهج الوصفيّ بنقد النص الشعري شكلاً ومضموناً ، للخروج بأحكام نقدية معللة .

وجاءت هذه الدراسة للتعرف على مفهوم الحداثة وتطورها ، وأهم روادها ، ومن ثم إظهار قدرة الشاعرعمر عناز في بلورة نص حداثي في قصيدته العمودية رؤية وتشكيلا ، ففى القسم الأول نعثر على رؤيا شعرية تحاكي واقعه الذي يعيشه من حيث الجوانب الاقتصادية والسياسية

والاجتماعية ، وفي القسم الثاني نقف على رؤيته الشعرية في الاغتراب كظاهرة إنسانية ، وفي القسم الثالث تظهر رؤيته تجاه المرأة .

أمّا من حيث التشكيل فقد قدّم نموذجا حديثا للقصيدة العمودية ، وحققه من خلال اللغة الشعرية شديدة الاحتكاك بالواقع اليومي المعيش ، كما حدّث في البنية الشعرية الكلاسيكية باجتراح صور شعرية جاءت مزيجا من التشكيل الاستعاري البلاغي والتشكيل الحداثي القائم على مجموعة من الملامح الأسلوبية كالمفارقة والانحراف الأسلوبي وحداثة الرمز ، وحداثة العنوان ، وسواها من ملامح الحداثة الشعرية .

أما على مستوى الإيقاع ، فقد حدّث عمر عناز في مستوى البنية الإيقاعية محتفظا بالوزن العمودي لقصائده ، ومجددا في التوزيع البصري للتفعيلات ، وفي الإيقاع الداخلي المشتمل على ألفاظ على الوزن الخارجي " أوزان الخليل بن أحمد المعروفة " ، من حيث النوعية ، وعلى مبدأ النسبية من حيث التوزيع والكيفية ، كما سنوضح أثناء الدراسة ، وأن كل هذه التحديثات في البنية الإيقاعية التي بنيت أصلا على القصيدة العمودية هي التي حققت جمالية التعبير والتأثير في المتلقي .

الكلمات المفتاحية: ملامح حداثية ، قصيدة عمر عناز العمودية

The Features Of Modernity In Omar Anaz"s " Vertical Poetry"

By

Marwan Ghazi AL-Gharery

Supervisor

Prof. Bassam Qattos

Abstract

This study aimed to identify the features in the modernist in Omar anaz vertical poem ، and to learn about the technical features distinguishing poem Omar Anaz vertical in a vision، and the technical features distinguishing poem Omar Anaz in vertical configuration The importance of the study being one of the first scientific studies of the poet of the new generations، which have proved their presence poetic decent on the creative scene in the vertical poem، achieving timeliness own through vertical poem، and to highlight the features of modern poetry with him، and hopes to study that adds a new point of reference in the hair study Arab talk. It is covered in this study research in two collections of his poetry poetry، namely، the Office of shame sweats orange divan very red، this study has pursued a descriptive and analytical approach which describes the phenomenon of poetry and analyzes، but not only this، but follow the descriptive approach criticism poetic text form and content، to get out the provisions of cash reasoned.

The study came to learn about the concept of modernity and development، the most important patrons، and then show the ability Ahaaramr Anaz in shaping the text of modernist in the vertical poem vision and formations. In the first section we found a vision of poetry mimic the reality experienced in terms of economic، political and social aspects، and in the second section we stand a poetic vision of alienation in a humanitarian phenomenon، and in the third section seen towards women appear In terms of the formation has provided a recent example of the poem vertical، and achieved through poetic language severe friction Ballowaa Daily Living، as happened in the structure of poetry classics Bajtrah poetic images came a mixture of Allcecchel metaphoric rhetoric and composition of modernization based on a set of stylistic

features Kmufarqh deviation stylistic and modern symbol and recent title، and other features of modern poetry.

At the level of the rhythm، the age Anaz happened in the rhythmic structure of the level of retained weight vertical poems، and again in the visual distribution of Tfielat، and in the internal rhythm containing the words on the external weight "weights Khalil ibn Ahmad known،" in terms of quality، and the principle of proportionality in terms of distribution and how، as we will show during the study، and that all of these updates in the rhythmic structure that was originally built on the vertical poem is that achieved aesthetic expression and effect in the recipient.

Keywords: The Features Of Modernity , Omar Anaz"s " Vertical Poetry"

الفصل الأول

الإطار المنهجي للدراسة

- المقدمة .
- مشكلة الدراسة وأسئلتها.
- أهدف الدراسة.
- أهمية الدراسة .
- منهجية الدراسة .
- حدود الدراسة .
- الطريقة والإجراءات
- مصطلحات الدراسة .
- الدراسات السابقة .

المقدمة :

الحداثة ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة ، والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي ، والانعتاق من هيمنة الأسلاف –ليست ظاهرة مقصورة على فئة ، أو طائفة ، أو جنس بعينه ، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت ، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة ، نجدها سمة غالبة عند كثير من الأمم وإن اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية إلا أن أهدافها تكاد تكون واحدة[1] .

فالحداثة مصطلح عسير التحديد مع أنه مرتبط بتعريفات صنعتها ظروف مناسبة غير أنها عرضة للتغيير ، وتعرض لفكرة الحداثة تحولات في المعنى أسرع مما تعرض لمصطلحات أخرى تماثلها وظيفة " كالرومانسية " ، أو " الكلاسيكية الجديدة " ، بل قد يصل الأمر بها إلى أن تتأرجح في المعنى حتى تصل إلى الاتجاه المضاد [2].

احتل مفهوم الحداثة أهمية كبيرة ، ولعل الأهمية والخطورة نابعة من إشكاليته ، إذ لم يتم تعريف نهائي لهذا المفهوم ، بسبب طبيعته الزئبقية التي تجعله صعب التحديد ، فموضوع الحداثة من المواضيع المعقدة والمتداخلة ، إذ تمدد هذا المفهوم على المديات المعرفية بمختلف مستوياتها، فلسفية كانت أم أدبية أم سياسية ، وهذا ما زاد من طبيعة الجدل حول ماهيته ، والاحاطة بأبعاده ومنطلقاته ، فكان مثار عناية المفكرين في تناوله على الدوام ، فليس هناك

---

[1] عصفور ، جابر ، **الحداثة في الأدب العربي** ، مجلة إبداع ، العدد السادس ، 1984 ، ص 26 .

[2] عصفور ، جابر ، **المرجع السابق** ، ص 27 .

حداثة واحدة ، بل هناك حداثات متغايرة تلتقي في بعض مكوناتها وتتقاطع في مكونات اخرى ، فلكل شاعر او كاتب حداثة تدل على نزوعه الرؤيوي وفرادته تجاه الوجود والأشياء [1].

لم تكن حركة الشعر العربي المعاصر مجرد تحول في شكل القصيدة التقليدية التي ظلت سائدة لأكثر من الف عام ، بل عبرت عن حاجة فكرية واجتماعية ونفسية أملتها ضرورات الواقع المتغيّر ، وأسهمت في بلورتها عملية الانفتاح على التراث الشعري العربي ، فكان ذلك تجسيدا لوعي جديد ، وصياغة لرؤيا جديدة للواقع والإنسان والعالم ، تنتقل من العلاقة الوصفية والمحاكاة إلى التعبير عن حضور الشاعر في العالم واندماجه مع كائناته وأشيائه ، وهكذا فإن حركة الشعر العربي المعاصر شكلت حداثة شعرية عبرت عن محاولة تركيب بين التراث والتجديد والأصالة والمعاصرة ، وبغض النظر عن تجليات هذه الحداثة الشعرية بمستوياتها ورموزها أكدت وعي الشاعر لضرورات انبعاث الأمة الحضاري من جديد[2] .

إنّ أول مظهر لهذا التباين في مفهوم الحداثة المطروح يتجلى في شيوع تسميات مختلفة لتجربة الشعر العربي المعاصر ، إذ أطلقت عليه تسمية الشعر الحديث والشعر المعاصر والشعر الجديد أو الشعر الحر وشعر التفعيلة ، وتتضمن هذه التسميات في الغالب دلالة زمنية (الحديث – المعاصر – الجديد) في حين أن (الحر أو التفعيلة) تسميات تتضمن دلالة فنية تتعلق بشكل القصيدة ، وقد تبعت هذه التسميات تسميات جديدة كالشعر المنثور أو قصيدة النثر أو القصيدة – النص – كاشفة عن التحولات التي شهدتها هذه الرؤيا وهذا الموقف للتعبير عن مفهوم

---

[1] عزام ، محمد ، **الحداثة الشعرية** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1995 ، ص 13 .

[2] عزام ، محمد ، **الحداثة الشعرية** ، مرجع سابق ، ص 13 .

الحداثة المتجدد ووعي اللحظة التاريخية في معناها باعتبار أن الحداثة تتضمن معنى فنياً وليس معنى زمنياً ، يقوم على التخطّي المستمر لأشكال وأدوات التعبير السائدة [1] .

والحداثة الشعرية العربية اتخذت بعدها الأوضح والأغنى مع ظهور حركة الشعر العربي المعاصر، وما تزال مستمرة إلى أن كسرت لأول مرة في تاريخنا وحدة البيت الشعري ، وانتقلت من وصف الأشياء والعالم إلى استكناهها وتمثلها ،واستبدلت أدوات التعبير البلاغية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية ، بالصورة الشعرية إضافة إلى التأكيد على وحدة القصيدة الشعرية ورؤيتها الجديدة التي مثلت – الذات – أساسا فيها [2] .

فقد بدأت الإرهاصات الاولى للحداثة في الشعر العربي المعاصر مع " بدر السياب " و " نازك الملائكة " ، حين كتبوا قصيدة التفعيلة التي اتسمت بأنها (لم تترك للموزون المقفى مكاناً... فلم يكن للشاعر الجديد من الوزن أو الإيقاع إلا بقية وظلال لا تثبت له في القطعة التي يكتبها)[3] .

فكان لهم أثر كبير في دفع حركة الحداثة إلى الأمام، وقد سار على نهج الحداثة في الشعر " نذير عظيمة " و " فؤاد رفقة " و "جبرا إبراهيم جبرا " و "أنسي الحاج " و " يوسف الخال " و " أدونيس " و "خالدة سعيد " .

ولأجل الكشف عن ملامح النص الشعري الحداثي ، شرعت من الاقتراب من الدواوين الشعرية للشعر العراقي أولاً ، ثم انطلقت إلى الاقتراب من الحداثة الثانية التي تبنتها جماعة مجلة شعر اللبنانية في منتصف القرن العشرين على يدي كل من أدونيس ويوسف الخال وأضرابهم للوقوف

---

[1] السامرائي ، إبراهيم ،**البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر** ، دار الشروق للنشر والتوزيع . عمان 2002 ، ص 16 – 17.

[2] السامرائي ، إبراهيم ،**المرجع السابق** ، ص 16 – 17.

[3] السامرائي ، إبراهيم ،**البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر** ، مرجع سابق ، ص 16 .

على بعض مفاهيم الحداثة التي كرّسوها ، ومن ثم قمت بتركيز القراءة على الشاعر " عمر عناز " موضوع الدراسة للوقوف على ملامح حداثته الشعرية على الرّغم من تمسكه في الصوغ على نهج القصيدة العمودية متمثلا بمدرسة الشعر الحديث الذي أسس له كل من الملائكة والسياب والبياتي ، والذي أغنى المسيرة الإبداعية بنتاجاته الشعرية ، ولعل هذا الجهد هو محاولة طموحة تسعى الى قراءة الجهد الشعري للشاعر " عمر عناز "، عبر الشروع في دراسة نصه الشعري العمودي في ضوء الأسس والمفاهيم التي استندت إليها الحداثة الشعرية كمرجعية اجرائية يتم عبرها قراءة النص وتشخيص ظواهره .

مشكلة الدراسة وأسئلتها :

تكمن مشكلة الدراسة في الإجابة عن السؤالين الآتيين :

-ما السمات الحداثية الفارقة لقصيدة عناز العمودية في الرؤيا ؟

- ما السمات الحداثية الفارقة لقصيدة عمر عناز في التشكيل ؟

أهداف الدراسة :

هدفت هذه الدراسة إلى :

- تبيّن السمات الفنية الفارقة لقصيدة عمر عناز العمودية في رؤيا .

- تبين السمات الفنية الفارقة لقصيدة عمر عناز العمودية في التشكيل .

أهمية الدراسة :

تنبع أهمية الدراسة كونها من أول الدراسات العلمية لشاعر من الأجيال الجديدة ، التي أثبتت حضورها الشعري اللائق على الساحة الإبداعية في القصيدة العمودية ، محققة حداثتها الخاصة من خلال القصيدة العمودية ، وتسليط الضوء على ملامح الحداثة الشعرية عنده ، وتأمل الدراسة أن تضيف مرجعاً جديداً في دراسة الشعر العربي الحديث .

كما يُتوخّى من الدراسة أن تبرز مجموعة من ملامح الحداثة تتوفر عليها القصيدة العموديّة في تصوّر مفاده أن الحداثة ليست مقصورة على شكل القصيدة ، سواء أكانت قصيدة تفعيلة أم قصيدة عموديّة ،وإنما الأمر في الرؤيا والتشكيل ، وأن القصيدة العربية إذا توفر لها شاعر مبدع يمكن أن تحقق حداثتها الخاصة .

حدود الدراسة :

تتناول هذه الدراسة موضوعاً محدداً ، وهو ملامح حداثية في القصيدة العمودية لشاعر لم يدرس دراسة علمية من خلال دواوينه الشعرية المثبتة ، والتي كان من أهمها :

1- خجلاً يتعرق البرتقال (الذي حاز على المركز الأول بجائزة دبي الثقافية / الدورة السادسة عام 2008 م – 2009 م) .

2- أحمر جداً (بإشراف هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة / أكاديمية الشعر / سلسلة دواوين شعراء أمير الشعراء ، ط1 ، 2013 م .

منهجية الدراسة :

تنتهج هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظاهرة الشعرية ويحللها ، ولكنه لا يكتفي بذلك ، بل يدعم المنهج الوصفيّ بنقد النص الشعري شكلاً ومضموناً ، للخروج بأحكام نقدية معللة .

الطريقة والإجراءات :

تقوم الدراسة على تصوّر نظري لتطور مسار الشعر العربي الحديث ،وبما له علاقة في الإطار المفاهيمي لموضوع الدراسة الحالية والدراسات ذات الصلة، ليتم تبين ما أسهم فيه الشاعر المدروس من ملامح حداثية في قصيدته ذات الشطرين العمودية .

مصطلحات الدراسة :

الحداثة لغة واصطلاحاً :

الحداثة لغة :

الحداثة من المصطلحات النقدية التي أثارت الجدل بين النقاد ، وهو مصطلح من الصعوبة بمكان تحديد ملامحه أو تعريفه تعريفا جامعا مانعا ، حيث يعد من أكثر المفاهيم انتشارا في الساحة الأدبية والنقدية ، فقد وردت مفردة (حدث) في معجم العين ، يقول الفراهيدي : " ... يقال : صار فلان أحدوثة ، أي كثّروا فيه الأحاديث ، وشاب حَدَثٌ وشابة حَدَثة : فتية في السن ،

والحدث من أحداث الدّهر شبه النازلة والأحدوثة : الحديث نفسه ، والحديث : الجديد من الأشياء"[1].

أمّا "الزمخشري " في "أساس علم البلاغة " فلم يبتعد عن المعنى ، إذ يقول : " حدث : هو حَدَث من الأحداث ، وحديث السن ... ، وأحدث الشيء واستحدثه ، قال الطرماح :

ضَغائِنُ يَسْتَحدِثْنَ فِي كُلِّ موقفٍ رهيناً ومَا يُحْسِنُ فَكُّ الرَهائنِ

واستحدث الأمير قرية وقناة ، واستحدثوا منه خبراً ؛ أي استفادوا منه خبراً جديداً " [2] .

نلاحظ أن معنى (حدث) لم يتغير عند " الزمخشري " وهو يعني الجديد .

أمّا ابن منظور في " لسان العرب " فيعرّف مادة (حدث) بقوله : " حدث ، الحديث : نقيض القديم، والحدوث نقيض القُدمة ، وحدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة ، وأحدثه فهو مُحدَث وحديث، وكذلك استحدثه ... والحدوث كون شيء لم يكن ، وأحدثه الله فحدث ، ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها ، وفي الحديث : " إياكم ومحدثات الأمور " جمع محدثّة بالفتح ، وهي ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا إجماع ... وأخذ الأمر بحدثانه وحداثته أي بأوله وابتدائه " [3].

[1] الفراهيدي ، **كتاب العين** ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2003 م ، الجزء الأول ، ص 292. (مادة : حدث) .

[2] الزمخشري ، **أساس البلاغة** ، تحقيق : باسل العيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1998م ، الجزء الأول ، ص 172 . (مادة : حدث) .

[3] ابن منظور ، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1997 م ، الجزء الثاني ، ص 37 . مادة (حدث).

لقد اطال ابن منظور شرح المادة واستفاض في معناها اللغوي ، كما أنه استعمل المصطلح (حداثة) وهي تعني الجديد ضد القديم ، وكل مستحدث لم يكن موجودا من قبل ، كما أنه أشار إلى معناها الديني الذي يعني المروق والخروج على الدين باستحداث الأمور ؛ أي البدع .

ويكاد " الزبيدي " يتطابق مع ابن منظور في تعريفه لمادة " حدث " ، يقول : " الحديث : نقيض القديم ... ، والحدوث كون شيء لم يكن ، وأحدثه الله فهو محدث وحديث ، كذلك استحدثه ... وحِدثان الأمر بالكسر : أوله وابتداؤه "[1] .

من خلال التعريفات اللغوية يتضح أن معنى "حداثة "، "حدث "، " استحدث " كلها تصبّ في معنى واحد، وهو "الجدّة " عكس القِدم ، والحديث : ما لم يكن معروفا ، واستحدث فهو جديد في زمانه ، أما قبلاً فهو قديم ، والحداثة تعني الجدة والابتكار والإتيان بالجديد .

ثانيا : الحداثة اصطلاحاً :

يعرفها " عبد المجيد زراقط " بأنها " إيجاد ما لم يكن موجوداً من قبل، ويظلّ هذا حديثاً ...ما بقي في منأى عن فعل العادة والقدم ، محتفظا بجدّة دائمة "[2].

ويعرفها " جبور عبد النور " بأنها: " هي جدَّة ، إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل ، ويتحرر من إسار المحاكاة ، والنقل ، والاقتباس ، واجترار القديم ، وقد تتمثل الحداثة في

---

[1] الزبيدي ، **تاج العروس من جواهر القاموس** ، تحقيق : علي شبري ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، 1994 م ، ص 189 .(مادة حدث) .

[2] زراقط ، عبد المجيد ، **الحداثة في النقد الأدبي المعاصر** ، دار الحرف العربي ، بيروت ، لبنان ، 1991 م ، ص 15 .

الأسلوب، أو في المضمون ، أو في الاثنين معاً ، فيكون صاحبها مبدعاً لمذهب جديد مطبوع بسمته المميزة " [1].

فالحداثة عند كل من " عبد المجيد زراقط " ، و " جبور عبد النور " تستمدُّ من المعنى اللغوي الذي ظهر في المعاجم العربية ، وهي عبارة عن شيء جديد لم يؤت من قبل ، وتضيف المعاني اللغوية الطرح المبتكر الذي يأبى الخضوع للمحاكاة ، أو الالتزام بالواقع أو التقاليد مضافاً إليها وحدة الشكل أو المضمون ، أو كليهما .

ويقسمها " محمد دندي " إلى معنيين عام وخاص ، فالمعنى العام : " ويعني دخول الفرد أو المجتمع معترك العصر الحديث ، مسلّحا بكل العناصر والمقومات الماديّة والمعنوية التي تتسم بها حضارة هذا العصر ، من علوم وآداب ، وفنون ، وتقنيات . أمّا المعنى الخاص ، فهو :" مواصفات محددة تتسم بها الفنون من رسم ، ونحت ، وموسيقا ، ومسرح ، ورواية ، وشعر ، وتكاد تقتصر على ما ظهر في القرن العشرين ، أو ما ظهر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر على أبعد حدٍّ في أروبا خاصة " [2].

واختلط مصطلح الحداثة في العديد من الكتابات النقدية بمصطلح الحداثانية (Modernism)، فكان يوصف الشعر (Modernism) بالشعر الحديث، بينما يكون من الدقة استخدام صفة لها علاقة بالـ (Modernism) : وهي Modernist أو Modernistic تجنباً للالتباس[3]. ومصطلح الحداثة يختلف عمّا سمي بالإنجليزية (Modernism)، إذ يمتلك مصطلح الحداثة دلالة محددة

---

[1] جبور ، عبد النور ، **المعجم الأدبي** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 م ، ص 92 .

[2] دندي ، محمد إسماعيل ، **حداثتنا الشعرية مضمونها مفهومها وإشكالاتها** ، طبع بعون من اتحاد الكتاب العرب ودار معد للطباعة والنشر والتوزيع ، 1996 ، ص 5 .

[3] ينظر : ثامر ، فاضل ، **جدل الحداثة في الشعر** ،دار الأمل للنشر ، 1987 م ص6-8.

على ما هو جوهري وشامل في نزعة الحداثة دون تقيد باشتراطات مذهبية أو ظلال قيمية ومفهومية. ومنها تلك الخاصة بتحديد موقف أونطولوجي معين بازاء الحياة والإنسان. أما مصطلح Modernism ، فهو على الرغم من أنه ينتمي إلى الجذر اللغوي نفسه للمصطلح الأول، غير أنه قد تمذهب بعد إضافة ISM إليه، فأصبح يدل على حركة معينة داخل الأدب الغربي مشروطة بوضع تاريخي معين[1].

واستخدمت الحداثة في معظم الدراسات الأدبية والنقدية مقترنة بمصطلحات أخرى، ولهذا وجب علينا التفريق بينها، ومن هذه المصطلحات:

1. الأصالة: ليست الأصالة ذات دلالة زمنية حتمية، لأن العمل الأصيل هو "الإنتاج الجديد الذي يحدث في مجرى التأريخ، ضرباً من الانفصال وكأنما هو حقيقة فريدة تند عن كل تفسير وتفلت من طائلة كل مقارنة"[2] ، والأصيل هو الانتاج الصادق الذي تتكشف لنا حقيقته كسر يذيعه علينا الفنان للمرة الاولى[3]. فالأصالة بهذا المعنى ضد التقليد، ولا فرق بين أن يكون التقليد لآثار في اللغة العربية أو في لغة اجنبية، فالأصالة تعني التخلص من التقليد.
2. المعاصرة: على الرغم من استعمالها المبهم من حيث التحديد الزمني فإن معناها يتضح بملاحظة نقيضها وهو القدم، ومن هنا يبدو أن المعاصرة تمثل جانب الحركة التقدمية في مركب الديمومة الذي يكوّن الأصالة ، غير أنها قد تقترب من الاصالة إن عني بها تمثيل

---

[1] ينظر: ثامر ، فاضل ، **المرجع السابق** ، ص 7.

[2] رمضان ، علاء الدين ، **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث** ، ص 18.

[3] ينظر: إبراهيم ، زكريا ، **مشكلة الفن** ،ص 128 .

القيم السائدة في العصر الحديث والصدور عنها، مما يلد الجديد الذي لم يكن من قبل [1] ، وخير تحديد للمعاصرة هو البدء من الحاضر.

3. الجدّة: وهي صفة الحديث أو المعاصر او سواهما، لكنها لا ترتبط مثلهما بزمان ومكان محددين[2] ، وقد ميز (ادونيس) بين الجديد والحديث فيقول: "للجديد معنيان: زمني وهو، في ذلك، آخر ما استجد، وفني، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كلّ ما لم يُصبح عتيقاً. كل جديد، بهذا المعنى حديث. لكن ليس كل حديث جديداً... الجديد يتضمن إذن معياراً فنياً لا يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصرة"[3] .

- **الحداثة الشعرية :**

على الرغم من صعوبة تقديم تعريف جامع مانع لمفهوم الحداثة ، فإن الناقد محمد عزام في كتابه " الحداثة الشعرية " يحاول تقديم تعريف يراه الأقرب إلى معناه ، فالحداثة الشعرية " هي محاولة تركيب بين التراث والتجديد ، والأصالة والمعاصرة ، وهي استمرار التجديد الذي بدأت طلائعه في الشعر العربي منذ أوائل العصر العباسي ، واستمر في مدارس التجديد الشعرية الحديثة " الكلاسيكية الجديدة ، الرومانسية ، والرمزية ، ... " حيث ازدوج هذان التياران : التراثي والحداثي في شعر هذه المدارس الحديثة "[4] ، أمّا الشاعر مصطفى خضر فإن الحداثة الشعرية عنده تقوم على أساس أنها سؤال الهوية الذي يجب أن " يتطابق مع واقع المشروع الثقافي العربي " وذلك من خلال " اكتشاف اللحظة الذاتية وصنعها ،فالعودة إلى الذات من مكونات تأصيلها، ودفعها إلى

---

[1] ينظر: زراقط ، عبد المجيد ، **الحداثة الشعرية** ، ص 25

[2] ينظر: **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث** ، ص 19.

[3] أدونيس ، **مقدمة للشعر العربي** ، ص99 –100.

[4] ينظر : عزّام ، محمد ، **الحداثة الشعرية** ، ص 22 .

التفاعل مع " الآخر " ووعي العلاقة به ومعه ، بدلاً من التماهي فيه ، وإلغاء الذات أمام حضوره القوي الكثيف والشامل " [1] .

ويقدم الناقد "جبرا إبراهيم جبرا " وهو من كتاب قصيدة النثر ، تعريفا لمفهوم من الحداثة يقوم على أنه لا يمثل " الانقطاع المطلق مع التراث لأن هذا التراث قوة هائلة في حياتنا ، ويجب أن تبقى له هذه القوة المغذية للنفس ، لكني أقول خذ من التراث ما هو حي ، واترك ما هو ميت للأكاديميين " [2] .

وعلى العكس من ذلك يرى الشاعر " يوسف الخال " أن الحداثة الشعرية تمثل : "نظرة حديثة إلى الوجود ، وتحرراً من الأساليب الموروثة " ثم يضيف إلى أن الحداثة تمثل " كشفاً عن أسرار الحياة ، وإظهاراً لانسجام المتناقضات ، ونفاذاً إلى ما وراء الواقع من أجل رؤيا ملامح الأمل والخلاص ، وذلك من خلال تعبير جميل عن الذات في لحظة رؤية وكشف [3].

ويعرفها " أدونيس " بأنها " رؤيا جديدة ، رؤيا تساؤل واحتجاج ، وهي التغاير :الخروج من النمطية والرغبة الدائمة في خلق المعايير ، وهي مناخ عالمي ، مناخ أفكار وأشكال كونية ، وليست مجرد حالة خاصة بشعب معين ، فالحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد أن تضارع ، في بعض وجوهها ، الحداثة الشعرية الغربية " [4]. ومن هنا يدعو أدونيس إلى تحقيق الإضافة والإبداع المطلوبين لتأسيس هوية حضارية خاصة ومتميزة .

---

[1] ينظر : خضر ، مصطفى ، **الحداثة كسؤال هوية** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1996 ، 18-22 .

[2] جبرا ، إبراهيم جبرا ، **ينابيع الرؤيا** ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 1979 .

[3] ينظر : الخال ، يوسف ، **الحداثة في الشعر** ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1978، 11.

[4] أدونيس ، (علي أحمد سعيد) ، **الثابت والمتحول** ، دار العودة ، بيروت ، 1983 ، 117 .

- **حداثة الرؤيا :**

ارتبط الشعر العربي المعاصر برؤيا كونها الوسيلة الأمثل لتنمية التجربة الشعرية حتى تصير القصيدة خلقاً – لا تصويراً –للعالم في قلب متميز .

ولعلّ أهم ما أنجز على مستوى حداثة القصيدة العربية لا يكمن في خروجها عن إطار الوزن أو القافية ، وإنما في أمر آخر هو الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث ، هذا الأمر هو " الرؤيا الشعرية " التي تشكل " مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة ، أي إنها تعنى بتجديد الشاعر أولاً وعياً ، وثقافة ، وذائقة ،ونظرة إلى الحياة والعالم ، قبل أن تعنى بتجديد النص "[1] ، لأن الشاعر هو الرائي ، ومبدع النص ، وخالق القصيدة ،حيث ينفذ ببصيرته إلى ما تخبئه الاشياء وراءها من معانٍ وأشكال فيقتنصها ، ويكشف نقاب الحس عنها، ويضمنها نصه ليزيدنا معرفة – لا بالأشياء فقط – بل بأنفسنا وحياتنا وعالمنا. ولأن الشاعر –كما يقول أدونيس – لا يستطيع أن يبني مفهوماً شعرياً حديثاً إلا إذا عانى أولاً في داخله انهيار المفاهيم السابقة ، ولا يستطيع أحد ان يجدد الحياة والفكر ، إذا لم يكن عاش التجدد ، فصفا من التقليدية ، التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة ، فيمتلك رؤيا خاصة به تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم[2] .

فـ " أدونيس " قد عرف الشعر بأنه رؤيا ، ورؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة ... " فكأنه يضيف إليها بعداً فكريا إنسانيا إضافة إلى بعدها الروحي ، وأن الشعر الجديد ، هو

---

[1] العلاق ، علي جعفر ، **في حداثة النص الشعري** ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 2003 ، ص 11 .

[2] أدونيس ، **زمن الشعر** ، دار العودة ، بيروت ، 1983 ، ص 54 .

بشكل ما كشف عن حياتنا المعاصرة في عبثيتها وخللها ، إنه كشف عن التقشفات في الكينونة المعاصرة " .

إنّ الرؤيا ، هنا ، تصدرُ عن حُلم مبني على تصوّر طموحٍ نحو التغيير والتجدد في عالم الوجود ، فالررؤيا تحملُ هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي بعيد يتوارى خلف زيف الوجود ووهم الواقع ، ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوما عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهر إلى الباطن ، في هذا العالم يظلّ الشاعر يطارده حلمه في حالة انجذاب سحري ، فيحسّ بالانكسار والاحباط الذي لا يخصّ به الزمن إلا ليؤكد تجذّره وبقاءه في الواقع التاريخي [1].

ويقدّم محي الدين صبحي تصوره للرؤيا على أساس زمني يتجسد في نظرة شمولية مستندا إلى كتاب الشعر لأرسطو ، فتكون الرؤيا لديه مستحوذة على الزمن بشمولية تنطلق من المعلوم (ما حدث في الماضي) متجهة نحو المجهول (المستقبل) ، لذلك يرى صبحي أن الرؤيا في الشعرية هي تعميق لمحة من لمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة ، يفسر الماضي، ويشمل المستقبل " [2].

وحداثة الرؤيا تفجر اللغة وتبعث نموذج إيقاع جديد ، ذلك أن الانتقال من آلية الوزن والقافية عند شاعر الحداثة إلى فضاء الإيقاع ، هو مظهر من مظاهر تفعيل الرؤيا كوسيط للخلق والإبداع في الشعر ، فعلى الشاعر تجاوز الزمكان ، واستخدام الرموز والأساطير والأقنعة وحسن توظيفها ،

---

[1] انظر : رمّاني ، إبراهيم ، **<u>الغموض في الشعر الحديث</u>** ، جامعة الجزائر ، معهد اللغة والأدب العربي ، 1988، ص 110 .

[2] صبحي ، محي الدين ، **<u>الرؤيا في شعر البياتي</u>** ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1987 ، 22 .

وإحكام التشكيل الإيقاعي ، والتعبير عن رؤياه وتجربته بأسلوب متميز يمنح قصيدته الوحدة والتفرد والكلية [1].

وعليه فالرؤيا في قصيدة الحداثة هي : " الكون الذي تتمحور حوله جميع مكونات هذه القصيدة، لأنها وجه من وجوه التحرر ، والتأسيس الشعري للعالم ، ولذا كانت التجربة الشعرية الحديثة غامضة ، ومعقدة ، فهي تجربة تتداخل فيها العناصر بجميع مستوياتها وأشكالها"[2] .

وإذا كان مصطلح الرؤية يشير إلى موقف ، يعني نظرة ثابتة وحسيّة تلتقط الأشياء في مظاهرها الخارجية الواقعية ، فإن الفرق بينها وبين الرؤيا هو ذلك الفرق بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية أو الشعرية ، وبهذا المعنى يغدو الشعر في مفهوم الحداثة تعبيرا خاصّا مرتبطا برؤيا الشاعر ، وليس مجرد نظم أو محاكاة للنماذج القديمة كما كان سائدا [3].

ومن هنا فحيثما ورد مصطلح الرؤيا في دراستنا هذه ، فنحن نشير إلى كلّ المعاني التي شرحناها ، وأينما ورد مصطلح " الرؤية " فإننا نشير إلى موقف الشاعر من الحياة والواقع ، وهوموقف جماليّ لا شك ، ولكنه ينطوي بالضرورة على خطاب أيدولوجي ما ، إذ لكل خطاب شعري بعد آيدلوجي يتبدّى في مستويات عدّة من النص ، وعلى عدّة مستويات من التلقي [4].

---

[1] فضل ، صلاح ، **أساليب الشعرية المعاصر** ، دار الآداب ، بيروت ، 1995م ، ص 111 .

[2] خليفة ، مشري ، **القصيدة العربية في النقد العربي الحديث** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2006 ،15 .

[3] بتصرف عن : الوارث الحسن ، **تجديد الرؤياالشعرية في الشعر العربي الحديث بين المفهوم والإبداع** ، 2011 ، مقالة منشورة على الأنترنت .

[4] انظر : كليب ، سعد الدين ، **وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية** ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 1997 ، ص 135 .

حداثة التشكيل :

التشكيل : اسم يطلق " على الفن الذي يخرج فيه الشاعر على القواعد الأساسية للتوقيع أو شعر التفعيلة ، فيتخلص من القيود التي تفرض عليه نظاما مُعينا للتفعيلات ضمن السطر الواحد ، ويتجاوز في عددها ومواقعها على النظام المحدد لها في ذلك النوع من الشعر ، ويعيد تشكيلها من جديد ، محطما بذلك (وحدتها التركيبية) في نظام الشطر أو البيت ، ليعطيها صفة تجزيئية تقترب بها من جوهرها " [1].

وينشأ التشكيل الفني عن بناء فكري ومعرفي وجمالي بعد تجربة مريرة مع الحياة، ومخاض عسير مع اللغة ، بأبعادها التخييلية والرمزية ؛ لأن شرعية التشكيل تقوم على شرعية التخييل ، وهذه الأخيرة قائمة على شرعية الرموز التي يُعاد إنتاجها ذهنياً وجمالياً .[2]

ويدلّ مصطلح التشكيل بمضمونه الجمالي والتعبيري، يدلّ على الفضاء الأساسي والمركزي الذي يمنح القصيدة هويتها الشعرية الفنية الجمالية، ومعناها الحداثي، ويدرجها بقوة في المجال النوعي المتميز لفن الشعر " [3].

---

[1] ساعي ، أحمد بسام ، **حركة الشعر الحديث في سوريا** ، دار المأمون ، دمشق ، سورية ، 1978 ، ص 76.

[2] قطوس ، بسام ، **عتبة التأويل وعتمة التشكيل** ، نشر بدعم من وزارة الثقافة ، 2011 ، ص 17 –18 .

[3] عبيد ، محمد صابر ، **التشكيل مصطلحا أدبيا ، الأسبوع الأدبي** ، دمشق ، العدد 1124 ، 2008 ،ص345

فهو مجال حيوي يمنح النّص فاعلية جمالية خلاقة، والتشكيل رغم تعدد مفهوماته ومظاهره أحد العناصر المهمة، التي على الدارس طرقها كي يتسنى له سبر أغوار النص واسكناه بنيته .

" فحداثة التشكيل تكون بالصورة والإيقاع تعبيراً عن موقف فكري يراه الأديب "[1]

فالتشكيل وفق هذا المعنى هو ما يريد الشاعر قوله لغة وصورة وتركيباً ، ولكل قصيدة لغتها وصورتها وتركيبها ، ومن ثمة فلكل قصيدة تشكيلها ، وكل تشكيل جديد يدلّ على رؤيا جديدة مفارقة للكون والحياة ، لأن التجديد في الشكل لا يعدّ شيئا ذا قيمة ، إلا إذا كان يحمل رؤية جديدة للواقع ، ويفصح عن موقف محدد منه ، ويتسم بنظرة شاملة نفاذة " [2].

وعليه ، فالتشكيل في قصيدة الحداثة يقوم على عناصر ، أهمها : إبراز رؤيا بتجلياتها المختلفة ، وعدم فصل التشكيل الزماني عن التشكيل المكاني ، و تغيير أفق انتظار المتلقي والتأثير فيه ، وخلق عالم من اللغة والتعبير عن قضايا الإنسان بطرق مميزة واستغلال بصريات الفضاء الشعري، والاعتماد على الوحدة والكثافة في النص[3] .

---

[1] وادي ، طه ، **جماليات القصيدة المعاصرة** ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ،مكتبة لبنان ، 2000 ، ص56.

[2] وادي ، طه ، **جماليات القصيدة المعاصرة** ، ص48 .

[3] إسماعيل ، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر –قضاياه المعنوية وظواهره الفنية** – دار العودة ، بيروت ، 1981،ص 64 ،79.

الصورة الشعرية :

تتميز اللغة العربية على غرار بعض اللغات بأن لها طاقات تعبيرية كامنة، وتتمتع أيضا بصفة تركيبية وإيحائية . لذلك يعمل الشعراء من خلال الشعر على كشف وتحرير هذه الطاقات للتعبير عن عوالمهم وخلجاتهم المعيشية والعقدية والنفسية والمتخيلة. وعليه يتم استدعاء المتلقي للتعرف على ما يقصده الشاعر من خلال قالب كلامي خاص، ينظم وفق أوزان ممتلئة بتجارب حياتية سواء أكانت عبرة أم حادثة أم موعظة دينية أم حكمة، تكون بمثابة رسالة بين الشاعر المبدع والمتلقي عبر لغة شعرية مجازية انفعالية وجدانية، فاللغة في الشعر العربي قديماً أو حديثا ليست مجرد تراكم كلمات في قوالب جاهزة، بل هي صور تمثل معاني مستقرة في الذهن عن واقع أو خيال يعكسان نفسية الشاعر، وهي كذلك رموز حدسية إيحائية تستفز الحواس و تدعونا للدخول إلى فضاءات جديدة لامتناهية المعاني[1].

لذلك نجد الشاعر شديد الحرص على اختيار المفردات المناسبة للتعبير عن دلالاتها حتى تستوعب معاني الحلم ورؤيا والواقع والنفس والتراث.

فالصورة الشعرية هي وليدة تفاعل بين القصيدة والواقع، بمعايير يفرضها الإبداع الشعري على الشاعر فيظهر لنا اجتهاده للتعبير من خلال طريقته في صياغتها الفنية، لأنها تحمل صفات ذاته من خلال تعاملها مع عقلية المتلقي في لحظة ما من الزمن بمكان ما.

تأسيسا على ما سبق، **فالصورة الشعرية** هي الشكل أو القالب الذي يصب فيه الشاعر المبدع أفكاره ومعانيه وعواطفه، غير أن هذا القالب يختلف من شاعر لآخر، حسب دعوة أحواله النفسية،

---

[1] ينظر : موسى ، بشرى ، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث** ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992 ، ص 24 .

والموقف الذي دعاه إلى قول الشعر. لذلك يجدر بها أن تتناسب مع المعاني والعواطف الجياشة له، ومنه لا يكون اختيار المبدع للألفاظ عن وعي وكفى، بل قد يكون في كثير من الأحيان اختيارا غير شعوري، لذلك كانت ولا زالت مثار نقاش متواصل بين اتجاهات النقد الأدبي ونقاده، من خلال تغير المفاهيم وتعددها حد التصادم[1]. وهكذا فإنّ مفاهيم الصورة متفاوتة المرجعيات الشعرية، لكنّ المجمع عليه أن الصورة الشعرية تركيب لغوي يمكِّن الشاعر من تصوير معنى عقلي أو عاطفي متخيل هدفه الأوحد إبراز المعنى ماثلاً للمتلقي. وغاية الشاعر من إيرادها في شعره تصوير تجربته وإيصالها للناس، كي يستوعبوا فكرته ومقصده بوضوح في هيئة متسمة بالجمالية والإبهار[2] .

اللغة الشعرية :

يعرفها جون كوين Jean Cohen هي: الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة [3]، والانزياح عنها يعد دخولاً في اللغة الشعرية التي تعني " كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مصوغاً في قوالب مستهلكة [4] "

ويعرفها أدونيس بأنها هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معانٍ أخرى لم تتعود الغوص فيها [5].

---

[1] الولي ، محمد ، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي** ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1990 ، ص293.

[2] المرجع سابق ، 293.

[3] جون ، كوين ، **بناء لغة الشعر** ، ترجمة : أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ص 35 .

[4] **المرجع السابق** ، ص 24

[5] أدونيس ، **مقدمة للشعر العربي** ، ص 125.

مما تقدم نستنتج أن التركيز في التجربة الشعرية على اللغة، وخصائصها بوصفها مادة بنائيه. وبعد اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية " فأسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة، وهو لغة الشعر [1] ".

والمقصود بالأسلوب هنا جملة الوسائل المستعملة من قبل الشاعر من ألفاظ، وصور، وخيال، وعاطفة، وموسيقى والتي بتضافرها وتكاملها تكون لنا نسيجاً شعرياً[2].

الإيقاع في الشعر :

الإيقاع في الشعر خاصية جوهرية فيه وليس مفروضاً عليه من الخارج[3] ، وهو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدود، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة. و إن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه [4] " .

فالوزن أو" الإيقاع المنتظم عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه، و من المغالطة التعامل معه و كأنه قيد محض " [5] .

كما أن " الإيقاع هو الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ففي الكلام والوزن يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث إنه في بعض الحالات التي

---

[1] الورقي ، سعيد ، **لغة الشعر الحديث** ، ص 67 .

[2] المرجع السابق ، 68.

[3] البحراوي، سيد ، **الإيقاع في شعر السياب**، مكتبة شرقيات القاهرة، د.ت، ص 8

[4] **المرجع السابق** ، ص 1 .

[5] سامي ، هدي ، **أفق الحداثة و حداثة النمط – دراسة في حداثة مجلة** "شعر" بيئة ومشروعا و نموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988، ص 105.

تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملاً وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي يحدث فيه ما نتوقع حدوثه [1].

الدراسات السابقة :

لم أقف على دراسة سابقة ذات صلة وثيقة بشعر عمر عناز ، لكني وجدت دراسات قليلة اهتمت بشعر الحداثة، مما يشكل إطاراً نظرياً ستفيد منه رسالتي، ومنها:

- **أشار المصابيح[2] (2007) في رسالته الموسومة بـ" شعرية النص بين التراث والحداثة"** ، إلى أن هناك دراسة أرتكزت على النقد التسجيلي للتدوين الذي طال المخزون الشعري عندما كان بحوزة الذاكرة الجماعية، التي تحتكم إلى معيار الزمن ومعيار البداوة، وتحاشى التوخم خشية الزلل في العجمة التي خالطت اللسان العربي، بغية تدوين وتوثيق اللغة العربية الأصيلة.

- **أشار الموسوي[3] (2011) في رسالته الموسومة بـ" تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري"** إلى معالجة مفهوم الحداثة في النقد الأدبي عبر التعريف بمفهوم الحداثة ليتمركز هذا التناول حول طبيعة المفهوم في كتابات النقاد العرب والغربيين، مستعرضاً تنظيرهم في الحقل النقدي متمثلاً بمقولاتهم في الحداثة. ومن ثم بيان مفهوم الحداثة عند الشاعر بلند الحيدري ومرجعياته الثقافية.

- **حاولت سامية[4] (2012) في رسالتها الموسومة بـ " أسلوبية القصيدة الحديثة في شعر "عبدالله حمادي"** مقاربة تجربة الحداثة الشعرية عند عبدالله حمادي، دارساً مجموعة من قصائده الشعرية والتي رآها تعطي صورة بانورامية للشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، أما مشكلة الصور

---

[1] بكار ، يوسف حسين ، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**، ص159.

[2] المصابيح ، محمد ، **شعرية النص بين التراث والحداثة** ،رسالة ماجستير منشورة ، الجزائر ، 2007 .

[3] الموسوي ، رضيوي ، **تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري** ، رسالة ماجستير منشورة ، العراق ، 2011

[4] سامية ،راجح ، **أسلوبية القصيدة الحديثة في شعر "عبدالله حمادي** ، رسالة ماجستير منشورة ، العراق ، 2012 .

الشعرية لدى الشاعر حمادي فكانت دائماً تتجسد في منظور ينبثق من المقارنة بين التشبيه في المفهوم القديم للشعر ومفهومها الحديث.

- **وأشارت أسمهان (2013)[1] في رسالتها المعنونة بـ "نقد الحداثة وما بعد الحداثة عند " عبد العزيز حمودة** " إلى تجليات الحداثة ،و عرض المشروع الذي جاء على أنقاض الحداثة أي ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية وموقف الدكتور عبد العيز حموده منها .

- **وهدفت دراسة مستاري (2014) [2]، في رسالته المعنونة بـ "حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي**" إلى قراءة واستنطاق المشهد الشعري الحداثي لعبد الوهاب البياتي، وذلك بالوقوف على مختلف الدلالات اوالإيحاءات التي يعج بها شعره، عن طريق تفجير طرائق تعبيره الشعري من أجل تقديم رؤيا نقدية مستقبلية تعمل جنبا إلى جنب مع آليات الخطابات النقدية المعاصرة.

عمر عنّاز سيرة ذاتية وإبداعية :

هو عمر بن محمود بن هلال بن عنّاز البدراني ، شاعر عراقي ولد في مدينة الموصل ، عام (1976م) .

[1] أسمهان ، غربي، **نقد الحداثة وما بعد الحداثة عند " عبد العزيز حمودة** ، رسالة ماجستير ،جامعة قاصدي مرياح ورقلة ، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية .

[2] مستاري، إلياس ، **حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي** ، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة ، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية .

عمله :

- عمل أميناً للشؤون الثقافية في اتحاد أدباء الموصل (2006–2009) .

- كان عضواً للاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين (2011) .

- سكرتير تحرير وكالة أنباء الشعر(2005– 2012) .

- عضو هيئة تحرير مجلة المنتقى الثقافية (2010 – حتى الآن) .

صدر له :

- فجر الرؤى –مجموعة شعرية (2000) .

- لهاث الموج – مجموعة شعرية (2001) .

- نقوش على وجنة البيبون –مجموعة شعرية مشتركة (2002) .

- رذاذ – مجموعة نصوص نثرية عن اتحاد أدباء الموصل (2004) .

- خجلاً يتعرق البرتقال –مجموعة شعرية – أكاديمية الشعر في أبو ظبي (2013) .

- أحمر جداً –مجموعة شعرية – أكاديمية الشعر في أبو ظبي (2013) .

- طوق الكلام –حوارات في الأدب والثقافة والفن –مدارك (2014) .

الجوائز والمشاركات :

– المركز الثالث في مسابقة الشعر الفصيح / ملتقى الطلبة والشباب القطري الثاني 2002 .

– المركز الثاني في جائزة تراث الشعرية / الإمارات 2004 .

– الجائزة الأولى في مهرجان الشعراء الشباب العرب التاسع عشر / سوريا 2008 .

– الجائزة الثانية في مسابقة ربيعة الرقي / مديرية الثقافة في الرقة/ سوريا 2008 .

– الوصول الى المراحل المتقدمة من مسابقة شاعر العرب التي تبث من قناة المستقلة في لندن .

– المركز الثاني في مسابقة فرسان القوافي / الجزائر/ برعاية الرئيس عبد العزيز بوتفليقة 2007 .

– حاصل على إشادة تميز في جائزة الشارقة للإبداع ،2008 .

– الترشح والمشاركة ضمن الـ 35 شاعراً في مسابقة أمير الشعراء – أبو ظبي 2009 .

– المركز الأول في جائزة دبي الثقافية – حقل الشعر– للعام 2009 عن ديوان شعر بعنوان " خجلاً يتعرّق البرتقال " .

– حظي بتكريم الجمعية العراقية لدعم الثقافة ضمن حفل اقيم في بغداد تحت عنوان " أربعون نجما في سماء الثقافة العراقية "

– شارك في العديد من المهرجانات والأيام الثقافية محلياً ودولياً.

– نشر في العديد من الصحف والدوريات المحلية والدولية.

الفصل الثاني

تطور مسار الشعر العربي الحديث

• المبحث الأول

جذور الحداثة العربية الأولى

يرجع النقاد بداية الحداثة الفعلية إلى القرن السابع الهجري ، فقد شهد العصر العباسي ، تطورا وتجديدا في الشعر ، فظهرت تجربة (مسلم بن الوليد"140 هـ–208هـ) فكان "أول من ألطفَ في المعاني ورقق في القول"[1]، وجاء (بشار بن برد" 96هـ –168 هـ ") وهو "من أشهر المحدثين"[2] وهو الوجه الأكثر بروزاً للحداثة العباسية فكان "أول المحدثين، بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا على ما سمي بـ(عمود الشعر العربي) ولذلك فإن الجدل الذي اثير حوله مهم جداً"[3] وقد قيل عنه انه "أستاذ المحدثين"[4] ،وجدد (أبو العتاهية "130هـ –213هـ ") في الأوزان الشعرية وكان "لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج عن أعاريض الشعر وأوزان العرب"[5] . ودعا (أبو نواس " 145هـ –199هـ ") إلى نمط مستحدث في محاولة لتجاوز الأشكال الشعرية التقليدية ورموزها القديمة[6] . وبعد ذلك تأتي حداثة (أبي تمام " 188هـ –231هـ ") التي تعتمد على الخلق لا على مثال، خلق عالم آخر يتجاوز الواقع[7] . وقد قيل عنه "ليس أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام"[8] وكثيرة هي المحاولات التي جاءت من بعده، وكلها تهدف للنهوض بالشعر إلى مستوى التجديد، ولا يمكن أن نفهم هذه الحركة فهماً

---

[1] ينظر: الواسطي ، سلمان ، **جدل الحداثة** : 49.

[2] ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** : 2/ 832.

[3] ابن قتيبة ، **المرجع السابق** : 2/ 757.

[4] أدونيس ، **صدمة الحداثة** : 16.

[5] ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء**: 2/ 791.

[6] ينظر: القيرواني ، **ابن رشيق العمدة في صناعة الشعر ونقده**: 58/1.

[7] ينظر: أدونيس ، **صدمة الحداثة**: 20.

[8] الصولي ، **اخبار ابي تمام**: 53.

صحيحاً دون النظر إليها في إطار الصراع المثير بين ما كان يسمى بالمنقول والمعقول، بين أهل السنة والكلاميين من المعتزلة واضرابهم[1] . والحداثة في القرن الرابع الهجري ما تزال حية وماثلة امام الناقد وكأنها قضية جديدة، ولذلك راح الناقد الاعتزالي يدافع عنها بحماس اعتقاداً منه بأنها ترفض التسليم المطلق للقديم لمجرد قدمه[2] . وربّماعلى هذا الأساس بحث (أدونيس) عن جذور الحداثة العربية عند هؤلاء الشعراء المشار اليهم سابقاً[3] ، إحساساً منه بأن هاجس الحداثة موجود عند هؤلاء الشعراء ، لانهم يرفضون المحاكاة، ويشدّدون على السبق والتفرد.

وعليه ، فقد استطاع شعراء الحداثة الأولى ، أن يعيشوا التطور الحضاري الذي أحاط بهم آنذاك ، واستوعبوا هذا التطور في شعرهم ، حتى أنهم طوعوا أدواتهم التعبيرية لتشتمل على كل مضمون مستحدث ، لإشباع حاجة العصر الجمالية والفنية ، فكان لكل شاعر طريقته التي تعبر عن تجربته وحياته ،لا أن يرث طريقة جاهزة .

---

[1] اسماعيل ، عز الدين ، **روح العصر** : 80 .

[2] الوائلي ، كريم ، **الخطاب النقدي عند المعتزلة** : 306 .

[3] أدونيس ، **صدمة الحداثة** : 16-20.

المبحث الثاني

الحداثة الشعرية في العصر الحديث

تشكل الحداثة العربية بملامحها الاجتماعية والفكرية ، وما رافقها من بزوغ ووعي جديد بأهمية التطور والتجديد ، وقد تمثل هذا الوعي على الصعيد الشعري من خلال بروز موقف نقدي جديد ينهض على أسس جديدة في فهم الشعر منطلقاً من محاولة صياغة تعريف جديد ورؤيا جديدة ، الأمر الذي يستدعي بالضرورة البحث عن طرق تعبيرية جديدة ملائمة لهذه الرؤيا الجديدة[1].

وقد رافق هذا الوعي النقدي تشكل نهضة شعرية جديدة امتدت منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وقد ضمت مجموعة من الحلقات التطورية المتلاحقة شكلت في مجموعها إرهاصات لمشروع الحداثة الذي تبلور بشكل واضح وناضج مع منتصف القرن العشرين [2].

وتشكلت **(حركة الإحياء والبعث)**[3] أو ما أطلق عليه في النقد العربي " الكلاسيكية الجديدة " نقطة الانطلاق الأولية باتجاه الشعر الحديث ، وقد بدأت مع محمود سامي البارودي" 1839 – 1940 م "، وشهدت اكتمالها الفني مع أحمد شوقي " 1868هـ –1932هـ " و حافظ إبراهيم " 1872هـ –1932هـ " ، ولعل أهم انجازات هذه المرحلة أنها أعادت للشعر العربي ما فقده من

---

[1] ثامر ، فاضل ، **جدل الحداثة في الشعر** ، ص 76 .

[2] جهاد ، فاضل ، **قضايا الشعر الحديث** ، ص 105 .

[3] يعرف بأسماء أخرى على نحو البعث والإحياء ، والكلاسيكية الجديدة والتقليدية ، وإن تعددت الأسماء فهي تدل على نهاية هذا الاتجاه الشعريّ القديم وبثه . " جهاد ، فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، ص 105 " .

توهج وحيوية من خلال بعث الروح الكلاسيكية الأصلية وتخليصه من التكلف والسطحية التي طبعت ما سُمّي بـ " عصر الانحطاط[1] " .

حيث استطاع شعراء هذه المرحلة نسبيا التخلص إلى حد كبير من الموضوعات التقليدية وإبدالها بموضوعات جديدة ذات صلة بالحياة المعاصرة ، في ضوء الظروف والمستجدات التي واكبيت تطور المجتمع العربي آنذاك[2] .

فقد عمل شعراؤها على بث روح التجديد في الشعر العربي استناداً على موروث أدبي ضخم كان يتمتع به شعراء هذه المدرسة ؛ إذ حرصوا على العمل من خلال منظومة تحافظ على المثل العليا في الشعرية القديمة وإخضاعها للتحديث مع مراعاة الوظيفة الاجتماعية للقصيدة.

بيد أن إجلال هؤلاء للشكل القديم حال بينهم وبين رؤيا الحاجة إلى إدخال تعديلات شكلية تتناسب واحتياجات العصر الذي يعيشون فيه، بل إن هؤلاء راحوا يعارضون- بعنف- أية تغيرات تطال بنية الشعر وإيقاعاته الموروثة. والواقع أن شعر هؤلاء وإن افتتح التجديد في الشعر لكنه سرعان ما أثار المعركة حول ماهية التجديد، أهو فقط استبدال الركاكة بالفصاحة وإضافة شيء من التلوين العصري على الموضوعات الأبدية للشعر العربي. فقد اعتمد الشاعر الإحيائي على الجرس اللفظي للكلمة دون المدلول النفسي الخاص بمخزونه الشعري الفردي، وكانت رؤية الإحيائيين للفظ والمعنى تعكس ذات الرؤيا النقدية والبلاغية القديمة وهي المقدمة المنطقية التي بنى عليها مفهوم الشعر بوجه عام ومفهوم التصوير بشكل خاص وذلك من حيث الطبيعة النوعية للشعر والتصوير عندهم.

---

[1] الجيوسي ، سلمى ، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث** ، ص 75 .

[2] بنيس ، محمد ، **الشعر العربي الحديث** ، ص9 .

والألفاظ عند الإحيائيين ما هي إلا إشارات ثابتة أيضاً يختص كل منها بدلالة فردية ثابتة، يشير إليها ولا يتعداها إلا في الحالات المجازية.

ويلاحظ أن الكثير من الصور الواردة في أشعار الإحيائيين تعكس نوعاً من المحدودية والثبات في الدلالة ، فهي تتماشى مع تقليد القدماء والهدف الاجتماعي والتعليمي الاقناعي للقصيدة ، الذي حافظوا عليه في قصائدهم، ولتحقيق الهدف الإقناعي من القصيدة كان يلجأ الشاعر إلى الشرح والتوضيح ، والصور التي تؤدي هذه الوظيفة عادة هي الصور التشبيهية و البرهنة والإثبات من خلال ذكر شواهد القضية التي شرع في تناولها،وقد يلجأ هنا إلى الاعتماد على الكناية ، وكذلك تشبيه التمثيل، وهو أقرب إلى أن يكون نوعاً من أنواع الاستدلال أو القياس في المنطق [1].

ومن أهم خصائص هذه المدرسة محاكاة الشعر العربي القديم، وقوة الأسلوب بالابتعاد عن الأخطاء اللغوية، وتجاوز الركاكة الأسلوبية، والمحافظة على الوزن والقافية، وتناول الموضوعات القديمة مع ربطها بقضايا المجتمع .

ثم نشأ اتجاه ثان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين يعرف باسم (**جماعة الديوان**) على يد "عباس محمود العقاد " و " إبراهيم المازني " و " عبد الرحمن شكري " ، وسميت بهذا الاسم نسبة إلى كتاب ألفه العقاد والمازني وضعا فيه مبادئ مدرستهم، أطلقا عليه (الديوان في الأدب والنقد)[2].

---

[1] السحرتي ،مصطفى عبد اللطيف ، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، القاهرة ، مطبعة المقطم ، 1955 ، ص 219 .

[2] طبانة، بدوي، **(التيارات المعاصرة في النقد الأدبي)**، بيروت، دار الثقافة، 1985م ، ص 243.

وقد مثّلت هذه الحركة إحدى الروافد المهمة في الرومانسية العربية من خلال الدور الريادي البارز الذي لعبته في تجاوز الجمالية العربية والتقليدية ، وتأسيس مفهوم شعري جديد يتأسس على اعتباره تعبيراً عن الذات ، وتعميقاً للحياة من خلال النظرة الخاصة إليها ، وهو ما يتطلب على الصعيد العملي ، تحرراً من القوالب الفنية القديمة .

فقد طرحت الجماعة نظرية شعرية يمكن تلخيصها في " الخروج من المعلوم الشعري الموروث والدخول في مجهول شعري يواكب الدخول في المجهول الكوني ، ومن هنا توكيد هذه الجماعة على الذاتية مما أدخل البعد الرومانسي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة وتوكيدهم على وحدة القصيدة ، مما مهد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية ، وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه " [1].

فقد دعت " جماعة الديوان " إلى التمرد على الأساليب القديمة المتبعة في الشعر العربي سواء في الشكل أو المضمون أو البناء أو اللغة. ونهجت هذه المدرسة النهج الرومانسي في شعرها ومن أبرز سمات هذه المدرسة: الدعوة إلى التجديد الشعري في الموضوعات، والانتفاع من الأدب الغربي، والاطلاع على الشعر العربي القديم، والاستعانة بمدرسة التحليل النفسي، والتوجه نحو الشعر الوجداًني، ومراعاة وحدة القصيدة سواء أكانت وحدة فنية أو وحدة عضوية، والتركيز على عنصر الخيال بشكل كبير، و كان تأثرهم بالرومانسية الإنجليزية واضحاً من حيث تحديد وظيفة الشعر وأهدافه، واستخدام الصورة الشعرية المبتكرة وغير المتكلفة والمنسجمة مع بعضها[2].

---

[1] أدونيس ، **الثابت والمتحول** ، ص 114 –116 .

[2] الجيوسي ، سلمى ، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث** ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2001 ، ص 220 .

ولكن رغم التحرر العنيف الذي أظهرته جماعة الديوان والرغبة الصادقة والعميقة لنقدهم بضرورة تخليص الشعر من الأغلال التي عادت الكلاسيكية المحدثة فكبلته بها، فإنَّ نتاج أفرادها من الشعر لم يَرقَ إلى مستوى الطموح، بل لقد ظل شعر بعض الكلاسكيين، بالأخص شعر شوقي وحافظ عالقاً بذاكرة جمهور الشعر العربي– آنذاك– ولاحقاً أكثر من معظم الشعر الذي أنتجه هؤلاء الثلاثة: العقاد، والمازني ، وشكري[1].

والواقع أن الشعر الذي أنتجه العقاد بصفة خاصة " كان يفتقد إلى عناصر الفن الأساسية، لكنه استطاع أن يخلق انطباعاً ذهنياً عن أهميته كشاعر، وذلك في عقول جيلٍ متعطش للتغير والتحديث، وإن كان غائماً في رؤياه ومفاهيمه. وقد يكون سببُ ذلك الانطباع عن أهمية العقاد شاعراً؛ غزارة إنتاجه الشعري من ناحية وكتاباته النقدية الغنية بالمعرفة والمليئة بالثقة من ناحية أخرى. وكان من نتيجة ذلك أن عدداً كبيراً من النقاد والمعنيين بالشعر في مصر تقبلوا شعره (إلى جانب شعر المازني وشكري) مثالاً على ما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث في العربية، فنجم عن ذلك انحطاط لا مفرَّ منه في مستويات التقويم الجمالي في مصر ... " [2].

وعليه ومن خلال – ماسبق– فقد أقامت مدرسة الديوان ثورة على القديم، ودعت إلى الشعر الوجداًني وأكدت على وحدة القصيدة، واحتفت بالأخيلة والصور الجديدة، ونادت بالرومانسية. ولكن هذه المدرسة على الرغم من ثورتها على القديم إلا أن شعراءها نظموا الشعر على النَّمط القديم، وقلدوا كثيراً من شعراء القدماء، ونظموا القصائد الطوال، ملتزمين التزاماً تاماً بشكل القصيدة وهيكليتها، محافظين على القافية والروي، مع تمسكهم بوحدة المضمون.

---

[1] الجيوسي ،سلمى ، **المرجع السابق** ، 221 .

[2] الجيوسي ،سلمى ، **المرجع السابق** ، ص 230

وظهر اتجاه ثالث عُرِف **بـ (مدرسة المهجر)** ، حيث بدأ آلاف المهاجرين العرب من الشام (سوريا ولبنان وفلسطين) مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي رحلتهم الطويلة إلى بلاد المهجر (أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية)؛ لأسباب اقتصادية وسياسية في المقام الأول[1].

انقسمت قوافل المهاجرين إلى العالم الجديد إلى قسمين؛ قسم قصد الولايات المتحدة الأمريكية واستقر في الولايات الشرقية والشمالية الشرقية منها، وتوجه القسم الآخر إلى أمريكا الجنوبية وبخاصة البرازيل والأرجنتين والمكسيك[2].

وجد المهاجرون عناءً وتعبًا، في الحفاظ على لغتهم وهويتهم العربية من الضياع، في مجتمعات يبدو كل شيء فيها غريبًا عنهم، مما جعلهم يلتفون حول بعضهم بعضًا، ودفعهم إلى تأسيس الجمعيات ظهر من بينهم الشعراء والأدباء الذين نشأت بهم مدرسة عربية أدبية مهمة هناك، سميت بمدرسة المهجر، أسهمت في نهضة الأدب العربي الحديث. وقد انقسمت مدرسة المهجر إلى مدرستين هما[3]:

– **الرابطة القلمية:** وهي إحدى الجمعيات الأدبية التي أسسها مهاجرو الشام في أمريكا الشمالية في نيويورك (1920م)، وكان الشاعر جبران خليل جبران، صاحب فكرة تأسيسها، فترأسها وأصبح أبرز أعضائها. وقد ضمّت الرابطة إلى جانب جبران كلاً من ميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي[4].

---

[1] . عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، الجزء الثاني، دار الفكر العربي، القاهرة 1954 ،ص 207 –222 .

[2] الدسوقي ، **المرجع السابق** ، ص 223 .

[3] الدسوقي ،**المرجع السابق** ، ص 233 .

[4] عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث** ،ص 207 –222 .

كان هدف الرابطة القلمية هو بث روح التجديد في الأدب العربي شعرًا ونثرًا، ومحاربة التقليد، وتعميق صلة الأدب بالحياة وجعل التجربة الكتابية تنفتح على آفاق أوسع مما كانت تدور حول فلكه من النماذج القديمة في الأدب العربي[1].

- **العصبة الأندلسية:** تأسست عام 1932م في ساو باولو بالبرازيل، ولعل السبب في هذه التسمية هو الجو الإسباني الذي يطبع الحياة العامة في أمريكا الجنوبية، وكأنه قد أثار كَوَامنَ الشجن في نفوس هؤلاء المهاجرين وأعادهم إلى ذكريات العرب أيام مجدهم بالأندلس. تبنَّى الشاعر شكر الله الجرّ فكرة التأسيس، لا تختلف أهداف إنشاء العصبة الأندلسية عن أهداف الرابطة القلمية كثيرًا، فهناك رغبة مشتركة في الحفاظ على اللغة العربية، وبث روح التآخي والتآزر بين الأدباء في المهجر، وجمع شملهم، ورعايتهم، وأيًا كان الحال، فإن الأدب العربي في المهجر الشمالي والجنوبي، بثرائه، واتساع آفاقه؛ نتيجة تفرد تجربته وظروف مُبْدِعِيهِ، يظل جزءًا مهمًّا وفاعلاً في دائرة الإبداع الأدبي المعاصر [2].

نجحت مدرسة أدب المهجر في تطور وتجديد الشعر أكثر من المدارس الأخرى إلى حد ما، حيث تحررت هذه المدرسة من القيود القديمة، و أقامت ثورة جريئة في الأدب العربي عموماً، وفي الشعر خاصة، وكانت أكثر تأثراً وانفتاحا على الأدب الغربي.

---

[1] عمر الدسوقي، **المرجع السابق** ،ص 207 –222 .

[2] عمر الدسوقي، **المرجع السابق** ،ص 207 –222 .

وتشكلت **(مدرسة أبولو)**[1] من الصراع الدائر بين أنصار المدرسة التقليدية وحركة الديوان والنزعة الرومانسية، لتتبلور عام 1932م بريادة الشاعر أحمد زكي أبي شادي.

وإذا كانت حركة الديوان " إحدى الروافد المهمة في الرومانسية العربية من خلال الدور الريادي البارز الذي لعبته في تجاوز الجمالية العربية والتقليدية ، وتأسيس مفهوم شعري جديد يتأسس على اعتباره تعبيرا عن الذات ، وتعميقا للحياة من خلال النظرة الخاصة إليها " [2].

فقد اتسمت جماعة أبولو، بأنها عمّقت الاتجاه الوجدانًي للشعر، وانفتحت على التراث الشعري الغربي بوساطة الترجمة من الشعر الأوروبي، ودعت إلى تعميق المضامين الشعرية واستلهام التراث بشكل مبدع، واستخدام الأسطورة والأساليب المتطورة للقصيدة، ولفتت الأنظار إلى تجريب أشكال جديدة للشعر المرسل والحر[3].

وقد ابتعدوا عن التقليد والاقتباس عمن سبقهم، وعمدوا إلى ذواتهم يبرزون نزعاتهم العاطفية بصدق وإخلاص مستخدمين الصور الجميلة والألفاظ السهلة التي تناسب العصر.

ثم ظهر اتجاه خامس عُرِف بـ (الشعر الحر) مهدت له محاولات جماعة الديوان والمهجر وأبولو في التجديد الذي اعتمدوه ، سواء على مستوى الشكل أم المضمون لظهور الشعر الحر ، وهذا التطور للشكل الفني للشعر ارتبط بعوامل اجتماعية ظهرت على الساحة الأدبية ، كظهور الحركات

---

[1] مدرسة أبولو الشعرية هي إحدى المدارس الأدبية المهمة في الأدب العربي الحديث، مؤسسها هو الشاعر أحمد زكي أبو شادي الذي ولد عام 1892م، وضمت شعراء الوجدان في مصر والعالم العربي، وجاءت تسمية هذه المدرسة من الإله الإغريقي (أبولو) إله الشعر والموسيقى، وتعطي هذه التسمية إيحاءً بحب روادها للفلسفة والأدب.(الدسوقي، عبد العزيز، **(جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث)**، القاهرة، المكتبة الثقافية،1971م)

[2] أدونيس ، **الثابت والمتحول** ، ص 114 –116 .

[3] الدسوقي، **(جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث)**، 123

الوطنية ، فأخذ الشعراء يعبرون عن واقع هذه الحركات متجاوزين النواح والبكاء الذي سيطر على الشعراء الرومانسيين ، وتمرد بعض الشعراء على القصيدة الرومانسية ومنهم نازك الملائكة (1923- 2007م) وبدر شاكر السيّاب (1926م-1964م) وعبد الوهاب البياتي (1926-1999م) ، حيث تنبه هؤلاء الشعراء الى حقيقة الواقع الاجتماعي الذي يتطلب النهوض به ، وترك النزاعات الذاتية ، فعلا صوت الأدباء للتخلص من هذا الواقع ، وظهرت إرهاصات الشعر الواقعي، والشعر الحر الذي يقترن بقضايا الواقع في كتابات هؤلاء الشعراء ، وكان الشعر الجديد تعبيراً عن عالم جديد ، وفلسفة هذا الشعر الجديد قائمة على حقيقة جوهرية هي أننا لا نشد المضمون على القالب أو في الاطار ، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب [1].

وكان لنضج الوعي الفكري والثقافي لدى الشعراء المعاصرين أثره البارز في نشأة الشعر الحر " فالشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها ، وهذا معلم من معالم حياتنا الراهنة ، نلمسه في اتجاهنا نحو البناء ، وليس عبثاً أن تكون محاولة التجديد هذه قد ولدت في الوقت الذي كان الغليان الفكري والسياسي في قمته " .[2]

دخلت قصيدة الشعر الحر مرحلة جديدة بعد الحرب العالمية الثانية ، في محاولة لتثبيت مكانها وفعاليتها وسط تاريخ ثقافي وأدبي معقد ، ومليء بالانعطافات الحادة ، فالترجرج الهائل الذي تعرض له الشعر العربي من جراء الهجمات الامبريالية ، جعله يصل الى طريق مسدود ، فلم تعد الحركة الإحيائية والمهجرية تستطيع ان تقدم شيئاً جديداً أمام الظروف الصعبة التي تعرض لها

---

[1] إسماعيل ، عز الدين – **الشعر العربي المعاصر** ، ص15-16.

[2] اسماعيل ، عز الدين ، **المرجع السابق** ،ص14.

الواقع العربي. فاستعادة الماضي والاتكاء على التراث لم يعد يماشي الحاضر الجديد الذي رمى بثقله على الحركة الأدبية العربية في ذلك الحين [1].

في هذه المرحلة الحرجة من تاريخ الحركة الأدبية ظهر أول نماذج الشعر الحر مع نازك الملائكة التي نشرت قصيدتها (الكوليرا) سنة 1947 و ووصفتها بأنها شعر حر فقالت :" كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة (الكوليرا) ".[2]

تعدّ نازك الملائكة واحدة من تلك الكوكبة التي أثارت مواقفها التنظيرية لحركة الشعر جدلاً طويلاً بين النقاد ، فهي ترى " أن الشعر العربي لم يقف على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرفة الماضية ، فنحن عموماً أسرى تُسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية ... وما زلنا نلهث في قصائدنا ، ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة ، وقرقعة الألفاظ الميتة ، وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا ، فإذّاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة ، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه " سنّة " ... والذي اعتقد أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً ، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا ، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقاً جديدة واسعة من قوة التعبير ، والتجارب الشعرية " الموضوعات " ستتجه اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس ، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد ". [3]

---

[1] خوري ، الياس، **دراسات في نقد الشعر** ، ص11-12.

[2] الملائكة ، نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1-ص21.

[3] الملائكة ، نازك ، **شظايا ورماد ، المجموعة الكاملة** ، دار العودة ، بيروت ، 1971 ، ص 5 ، 6 ، 25 ، 26 .

إن المتتبع للدور التاريخي الذي قامت به الشاعرة في الثورة على التقليد الشعري يدرك أنها لم تطل على هذه الحركة من نافذة " الحداثة " بمفهوماتها الغربية ، فلا نجد لهذا المصطلح ذكراً في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " أو حتى في مقدمات دواوينها ، بل نجد بديلاً له مصطلحات أخرى مثل " التجديد " ، " المعاصر " ، " الحديث " ، " البدعة " [1].

ويبدو أن نازك الملائكة ، في تجنبها مصطلح " الحداثة " كانت على وعي تام بما يثيره هذا المصطلح من إشكالات نقدية ، فضلا عن المناخ الأجنبي الذي نشأ فيه ، واكتسب من خلاله ظلالاً نقدية هي أبعد ما تكون عن واقع البيئة العربية ، ولذا كانت في دعوتها لتجديد الشعر مشدودة إلى أصول تراثية ، فالخروج على نظام الشطرين ، وعلى عبء القافية الموحدة عندها له أصول تراثية تعود إلى " الموشح " و " فنون الشعر الشعبي " .

وكانت أحرص ما تكون على أن تؤكد أن " حركة الشعر الحديث " ليست خروجا على العروض العربي ،بل هي قائمة عليه " ببحوره وأشطره وقوافيه " ، والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحديث أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم ، واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير ، وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال ، ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد من صنع العصر " . [2]

---

[1] السامرائي ، إبراهيم ،**البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر** ، مرجع سابق ، ص 16 .

[2] الملائكة ، نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، 1974 ، ص 52 .

لقد استخدمت نازك الملائكة وكذا السيّاب ، بعض بحور الشعر العربي القديم ، ليس كما استخدمها القدماء ، وإنما أخذا منها التفعيلة زحافاتها الجائزة ، لتقدّم مشروعها الشعري مستندة إلى وحدة التفعيلة وحرية التنويع في القوافي ، فكانت مجدّدة من خلال الأصل العروضي مع التطوير فيه ودفعه إلى الأمام " [1].

وحين فكر بعض شعراء الحداثة في القفز على الأوزان وابتداع شكل جديد ، ثارت ثائرة نازك الملائكة ، واخذت تدق على رؤوس هؤلاء الفتية الذين لا يميزون بين مفهومي الشعر والنثر ، حين أخذوا يطلقون على الشكل الجديد اسم " قصيدة النثر " ، ولم تكن لتلتقي أبداً مع هؤلاء المبتدعين في موقف وسطي بين الرفض والقبول ، بل راحت بكل ثقة واقتدار تفند مزاعمهم معتمدة على القياس المنطقي أحياناً ، وعلى صعيد اللغة نفسها التي تفرق على نحو دقيق بين ما يسمى شعراً ، وما يسمى نثراً ، وعلى النقد الأدبي –المجال الذي يقع في النص في دائرته – الذي يفرض مقاييس لكل مجال من مجالات الفنون ".[2]

ويظهر أن عدم تحرر الشاعرة من رواسب القديم كلها يعود إلى خوفها على حركة الشعر الحديث من الفشل ، بعد أن تعرضت هذه الحركة وأصحابها إلى اتهامات اتسمت بروح العداء للجديد ، كادعاء المعارضين للحركة بأن اصحابها مولعون بالإغراب والشذوذ ، أو أنهم جيل جديد من الشباب يركن إلى الكسل ، ولا صبر له على مشاق الشطرين ومتاعب القافية ، فوجد خلاصه في

---

[1] انظر : قطوس ، بسام ، **قصيدة النثر بين حدّ الشعر وتجليات السوريالية** ، مجلة جامعة تشرين ، اللاذقية ، العدد الأول ، المجلد الرابع عشر ، سنة 1992 ، ص 15

[2] المهنا ، عبدالله ، **تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة** ، الكويت ، 1985 ، ص 459 ، وانظر : الملائكة ، نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، ص 203 .

الشكل الجديد ، أو كاتهام الحركة كلها بأنها نسخة مكررة من الشعر الأوروبي ، ولا صلة لها بواقع الشعر العربي " . [1]

ويمكن أن نتلمس ذلك الاضطراب الذي ساد في تناول الناقدة للقافية والذي أشر بوضوح إلى حيوية فكرها النقدي على الرغم من ذلك الاضطراب الذي عكس قلق الناقدة إزاء تلك التجربة الشعرية الجديدة ومحاولة رصد حركة القصيدة الحرّة التي خرجت تتلمس طريقاً وعراً في خارطة الشعر العربي ، الذي امتد عميقاً في ذاكرة الشعر العربي ووسمّه بسمات خاصة. إلا أن الذي يجب ملاحظته بهذا الشأن أن الناقدة لا تلبث ان تغير رؤيتها النقدية تلك تبعاً لتطور تجربتها الشعرية. وفي الشهر نفسه من عام 1947 نشر بدر شاكر السيّاب ديوانه (أزهار ذابلة) ، وكان فيه قصيدة من الشعر الحر . وقد تبنى الشاعر السياب آراء نقدية في الشعر والبناء الشعري ولا سيما القصيدة الجديدة، الحرّة إذ يؤكد على ضرورة : " أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات، وذلك باستعمال "الابحر" ذات التفاعيل الكاملة ... وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب اذكر منهم الشاعرة المبدعة الآنسة "نازك الملائكة" " . [2]

والسياب بهذا يؤكد ما يسمى بالموسيقى الداخلية في القصيدة على الرغم من تباين موسيقى الأبيات التي قد تكون أبحرها الشعرية ذات التفاعيل الكاملة دون مجزوئها، وهو ما يؤكد تلك النظرية النقدية للسياب التي ترى في الموسيقى الداخلية شرطاً أساسياً في مدى إجادة الشاعر وبراعته وقدرته التي كانت سبباً في أن تحظى بقبول وشيوع في أوساط الشعراء الشباب الذين وجدوا في تلك الأبحر

---

[1] الملائكة ، نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، ص 54 .

[2] الغرفي ، حسن ، **كتاب السياب النثري** : 12

ذات التفاعيل الكاملة للتعبير عن رؤاهم الشعرية قياساً إلى الأبحر الشعرية الأخرى التي نأى عنها الشعراء .

وفي رأي آخر للسياب يقول فيه " إن البيت ليس وحدة القصيدة، فالمعنى يتسلسل من بيت الى آخر، سالكاً عدداً من الأبيات، لهذا وجبت مراعاة "علامات الترقيم" وإلاّ تعذر فهم القصائد، ومن بعد تذوقها" .[1]

وينطلق السياب من تلك النظرة النقدية الحديثة التي ترى في الرأي القائل " إن البيت وحدة القصيدة " ابتعاد عن الحقيقة الموضوعية إذ يرى السياب فهم المعنى من خلال تسلسل الأبيات ولا سيما في القصيدة الحرة التي لا يمكن فهمها دون الاستعانة بعلامات الترقيم للأسطر والتي تساعد على فهم مكنونات النص الشعري.

أما عن رسالة الشاعر في المجتمع فللسياب رأي فيها إذ يقول : "إن على الفنان ديناً يجب أن يؤديه لهذا المجتمع ... ولكني لا ارتضي ان نجعل الفنان وبخاصة الشاعر – عبداً لهذه النظرية، والشاعر إذا كان صادقا في التعبير عن الحياة في كل نواحيها، فلابد من أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله دون أن يدفعه أحد إلى هذا "[2] .

وفي سنة 19520 صدر ديوان للشاعر **عبد الوهاب البياتي** عنوانه (الملائكة والشياطين) ، وفيه قصيدة حرة الوزن ، تجسد تجديد عبد الوهاب البياتي في رؤيته النقدية للشعر ووظيفته وما تمثله القصيدة الحرّة من خلال بروزها على المشهد الثقافي في العراق امتداداً للقصيدة التقليدية التي

---

[1] المرجع السابق : 14

[2] الغرفي ، حسن ، **المرجع السابق** ، ص 80 .

امتدت لقرون عديدة ووسمت الشكل الشعري بسماتها المميزة إذ كان للبياتي رؤى نقدية تمثلت في كتابه "تجربتي الشعرية" التي تعد مدخلاً مهماً في معرفة تجربة الشاعر ورؤيته الشعرية والنقدية.

ويمثل شعر البياتي صورة لحداثة اللغة الشعرية في تمكنها من الأداء المكثف، وفي توظيفها الجيد لتحمل ما تتجاوز به الدلالة الأولى، وفي استخدامها الفني للتعبير عن المضمون المضمر [1]. لقد وعى البياتي كغيره من شعراء الحداثة أهمية اللغة الشعرية في تشكيل حداثة النص الشعري، فعمل على تفجير طاقاتها الإبداعية وابراز مكنوناتها لذلك لم يتنكر للغة، ولم يتجه تجديده الشعري إلى تحطيمها، بل كان أكثر « شعراء الحداثة حفاظا على دلالاتها وبناها... ولم يكن البياتي في تجديده مندفعا بتهور أو مخادعا بل كان صادقا مع نفسه وقرائه "[2] .

تابع الشعر الحر تقدمه ، واستهوى الكثير من الشعراء الذين رأوا فيه أسلوباً جديداً للتعبير عن آرائهم ومشاعرهم ولعل ظهور العشرات من الشعراء المجددين الذين اعتمدوا هذا الاسلوب في النظم دليل على أن مدرسة الشعر الحر استطاعت أن تشكل أساساً ، وخصائص جوهرية تميزها عن القصيدة العمودية بما احتوت من الخصائص الفنية حيث ظهرت القصيدة الحرة مغايرة للشعر العمودي من عدة نواح فحدث الشعراء في الموسيقا والايقاع والصورة الشعرية وتحررت القصيدة المعاصرة من قيودها فراح الشاعر يعبر عن قضاياه في صور فنية تتوافق مع حالاته الشعورية والنفسية وتحقق " التكامل الفني عندما يستغل الفنان الطبيعة في التعبير عن نفسه ، فهو في هذه الحالة ومع ما كون من تمرده على كل نظام سابق أو خارجي أو ما زال يرتبط بالوجود الطبيعي

---

[1] عيد ، رجاء ، **لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر**، ص 12

[2] أرناؤوط ، اللطيف ، **عبد الوهاب البياتي، رحلة الشعر والحياة**، مؤسسة المنارة، بيروت، 2001 ، ص46

يرابطة التعاطف ، فهو يندمج في الاشياء ويضفي عليها مشاعره ، وقد قيل في هذا المعنى إن الفنان يلون الاشياء في دمه [1].

وقد اعتمدت القصيدة الحديثة الوحدة العضوية التي تعد ركنا أساسيا في القصيدة العربية المعاصرة ، فتكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء فيها وظيفة ، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في المشاعر والتفكير ، وهذه الوحدة العضوية تكثر في قصائد مدرسة الشعر كالسياب ، وخليل حاوي ، وغيرهم ، كما طور الشعر الحديث العواطف والمشاعر ، فصارت العاطفة متوافقة مع طبيعة عن الواقع المعيش ، حيث ارتبطت العاطفة بالأنا الاجتماعية الاجتماعية فجاءت متعادلة مع ما يشعر به الشاعر تجاه مجتمعه .

ومن جوانب الإبداع في القصيدة الحديثة تطور اللغة الشعرية ، بحيث تحولت اللغة إلى الإيحاء الذي يتوافق مع الأبعاد الجديدة للشعر الحر ، بحيث يحمل اللفظ مجموعة من الدلالات الإيحائية التي تنقل اللغة من المعنى المعجمي إلى معنى دلالي يفجر قضايا الواقع ، ولا يقف عند المعنى المباشر للكلمة ، وبالتالي تصبح أنماط اللغة الشعرية المعاصرة مغايرة للغة القصيدة الكلاسيكية ،والرومانسية ، من حيث تعدد دلالاتها ، واقترانها بالحالات الشعورية التي يعيشها الشاعر .

ويرجع أغلب النقاد والدارسين للأدب ، الانطلاقة الفعلية للحداثة في الوطن العربي ، **إلى انطلاق مجلة شعر اللبنانية** ، في منتصف القرن العشرين ، فرغم وجود مجموعة هائلة من المجلات الأدبية ، التي ظهرت قبلها ، وكان لها أثر كبير في تجديد الأدب والنقد على حد سواء ، إلا ما قامت به هذه المجلة من دور في نشر وتبني الحداثة الغربية بكل ما تحمله هذه الحداثة من أفكار

[1] إسماعيل ، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر** ، ص126–ص21.

وفلسفات غريبة من مجتمعنا العربي ، هو ما ميزها عن باقي المجلات " اعتبرت مجلة شعر أن الأدب العربي، قديمه وحديثه ، صحراء قاحلة ، وأن الحضارة العربية جثة أو أسطورة ، أما الخير كل الخير ففي الأدب الأمريكي ، والأدب الأوروبي ،إذ في ظل هذين الأدبين يمكن للعرب أن يبنوا قيما أدبية وروحية حقيقية ، أما القيم الجديدة إلا بتمثل الغرب وشرب أفكاره ، وكلها أفكار روج لها شارل مالك طيلة تدريسه للفلسفة في الجامعة الأمريكية ثم انتقلت منه إلى مجلة شعر " [1] .

سيكون اهتمامنا منصباً على أهم الشعراء والنقاد في مجلة شعر ، وهما يوسف الخال ، وأدونيس ، لما لهما أثر كبير في دفع حركة الحداثة إلى الأمام .

الحداثة الشعرية عند يوسف الخال :

جاءت فترة كان فيها شيخ المجددين ، لأن الذي أراد أن يقوله ما كان بالوسع قوله ، إلا بالتجديد ، يكاد يكون الشعر عنده عقيدة وكصاحب كل عقيدة فإنه صارم في التمسك بها [2].

فقد كان الهاجس الرئيس عند الخال هو تغيير الشعر من جذوره ، فلم يعد الشعر وصفا أو مدحا ، إنه الكشف عن أسرار الحياة ، وإظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقض ، وكانت مهمته أيضا النفاذ إلى ما وراء واقع الحياة لرؤية ملامح الأمل والخلاص "[3] . ولذلك غدت القصيدة عنده واسطة لخلق العالم ، وهنا يظهر فارق عام بين القصيدة القديمة والحديثة ، فالقصيدة

---

[1] جهاد ، فاضل ، **قضايا الشعر الحديث** ، دار الشروق ، 1984 ، ص 105 .

[2] **ينابيع الرؤيا** ، ص 95 – 96 .

[3] **الحداثة في الشعر** ، ص 82 .

الحديثة للتأمل والبحث لا المتعة التي تنتهي بمجرد الانتهاء من قراءتها " الشعر سبيل للقراءة ، والتأمل ، أكثر منه للخطابة ، وإثارة العواطف ،والأحاسيس الاجتماعية[1] .

يرى أن الحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامى فيه ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معاً، فالشعر فن، والفن لا غاية له، في الرأي النقدي، غير التعبير الجميل إبداعياً عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، بمعنى أنه يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه، ومهمته التلقائية المتوحدة هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة المبهمة ليكشف بالحدس أسرار الوجود الحقيقي المملوء بالانسجام والنظام والمعنى، وهو يتوسل إلى ذلك باللغة، ولذا كان الشعر لغة، أي وليد مخيلة خلاقة لا تعمل عملها الفني إلا باللغة وفي اللغة[2].

ومن هنا فإن الشاعر الحديث يصطدم في عملية النسج الشعري بتحديين هما :

التحدي الأول : هو حدود اللغة أي قواعدها وأصولها التي لا يمكنه تجاهلها إذا شاء أن يكون لعمله معنى الاحترام لقراء هذه اللغة وإذا أراد لإبداعه وجوداً في تراثها الأدبي .

أمّا التحدي الثاني :هو أساليب الأداء الشعري المتوارث، وهي أساليب راسخة في ذاكرة الأذهان وفي الذوق الجمعي العام، بحيث يؤدي الخروج عليها بغير أناة ومهارة وفهم إلى إفراغ القصيدة من حضورها الصميمي في القيمة الأدبية لدى النقاد والقراء.

---

[1] **المرجع السابق** ، ص 96 .

[2] **الحداثة في الشعر** ، ص 85 .

لكن هذين التحديين القيدين، كما يعتقد كوكبة من النقدة المحدثين، هما اللذان يمتحنان أصالة الشاعر الجوهرية وموهبته الإبداعية فإن هو خضع لهما تمام الخضوع خرجت قصيدته مبذولة جامدة آلية، وإن تمرد عليها تمام التمرد، خرجت قصيدته هذراً لا طائل من ورائه، أما الصحيح في عرف النقاد المشتغلين في حقل الحداثة الشعرية مرجعياً فهو أن يعترف الشاعر الأصيل الموهوب بقواعد لغته وبيانها وبأساليبها الشعرية المتوارثة، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه العناصر الثلاثة تطويع التجديد والتحديث والمعاصرة، وفي هذا كله يهتدي الشاعر بملكة الشعور فيما هو مستهجن أو مغلوط في هذا التعبير أو ذاك، فملكة الشعور في ارتباطها مع العقل هي التي تسدد خطا الشاعر، خلال عملية الخلق، في اختيار الألفاظ والصيغ التعبيرية الموائمة لبنيان عمارته الشعرية، وفق رأي (يوسف الخال) في كتابه (الحداثة في الشعر).

غير أن أهم ماطرحه يوسف الخال في هذا المجال تحديداً هو ماجاء في محاضرته الموسومة ب (مستقبل الشعر العربي في لبنان) التي ألقاها في «الندوة اللبنانية» ببيروت أواخر عام 1956 وتعتبر بمنزلة البيان النظري الأول عن الحداثة الشعرية العربية وقد وضع لها الأسس العشرة التالية لتتحرك باتجاه المستقبل إذا أرادات أن تكون حديثة حقاً ونوردها فيما يأتي بعد إيجازها:

أولاً: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بعقله وقلبه معاً.

ثانياً: استخدام الصورة الحية، محل استخدام الشاعر القديم الفذلكة البيانية فليس لدى الشاعر من وسيلة جذابة مبتكرة كالصور يحطم بها القوالب التقليدية في التعبير.

ثالثاً: إبدال التعابير القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير جديدة مستمدة من صميم التجربة.

رابعاً: تطوير الإيقاع الشعري العربي على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أي قداسة.

خامساً: الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة لا على التسلسل المنطقي.

سادساً: الإنسان في ثنائياته الضدية هو الموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة، مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

سابعاً: وعي التراث الروحي– العقلي العربي، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد.

ثامناً: الغوص إلى أعماق التراث الروحي– العقلي الأوروبي، وفهمه، والتفاعل معه.

تاسعاً: الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديماً، بالنسبة للأدب الإغريقي.

عاشراً: الامتزاج بروح الشعب، لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحاله آنية زائلة. [1]

وقد ضرب يوسف الخال مثالاً لتوضيح ما ذهب إليه في بعض أسس التحديث الشعري المطروحة سابقاً مجموعة «رندلى» لسعيد عقل التي كانت آنذاك تعد نقدياً من أكمل المجموعات الشعرية فنياً وأوفرها حظاً بالحداثة وانتهى إلى وصفها بعد تحليلها بأنها تسبح في زمن تجريدي

---

[1] **الحداثة في الشعر** ، ص 82 .

خارج التاريخ الحي وخارج العصر وهذا ما يشير إلى انشقاق كياني في شخص صاحبها: يعيش جسدياً في زمن (الحاضر) وروحياً عقلياً في زمن آخر (الماضي) ما يؤكد البنية التقليدية لفكره وفنه على السواء، ويعقب أدونيس في كتابه (ها أنت أيها الوقت 1993) على هذه المحاضرة– البيان فيقول: إنها تنقل البحث في قضية التجديد الشعري أو الحداثة في الإطار التشكيلي– إطار التغيير في نسق التفاعيل إلى ما هو أشمل: إطار النظرة الجديدة إلى الحياة والإنسان التي يتولد عنها بالضرورة نسق تعبيري جديد. ويتابع أدونيس تعقيبه قائلاً: ليس الإطار الأول حديثاً إلا في المظهر– أعني أنه قد يخبئ وراءه نظرة قديمة– فهو في جوهره متابعة لسياق الفهم القديم التقليدي للشعر، أقول والكلام مازال لأدونيس– لكي أميز بينه وبين النظرة التجريدية التي كانت تعارضه، أما الإطار الثاني فحديث كلياً لأنه يطرح قضية الشعر من حيث هو فكرة وتعبير في آن، أي من حيث هو «مضمون» و «شكل» بحسب هذين المصطلحين اللذين أصبحا هما كذلك تقليديين ينبغي تخطيهما والبحث عن مصطلحات أكثر جدة ودقة.

الحداثة الشعرية عند أدونيس :

يشكل مفهوم الحداثة محطةً مهمةً من محطات النقد الأدبي المعاصر، بل إنه يرتفع في أهميته إلى مستويات تنتظم أنساقٌ جديدةٌ على أساسها ، يبنى عليها صرح الثقافة العربي في مفهومها الحديث.

يعتبر أدونيس الأبرز والناقد العربي الأكثر حديثاً عن مصطلح الحداثة، في بدايات شيوعها، فهو أول من تلقف هذا المصطلح واشتغل عليه، وحاول الترويج له في العالم العربي، ورأى فيه مجالا صالحا لإسناد مشروعه النقدي الحداثي الذي عمل عليه منذ كتابه الثابت

والمتحول، إضافة إلى كتاباته الشعرية التي حاول بها أن يتحرك عن الشعر العربي السائد، ودعمه شعراء آخرين من أمثال يوسف الخال ونذير العظمة ومحمد الماغوط.. الخ لا سيما بعد أن أسست هذه المجموعة من الشعراء والكتاب مجلة شعر في الستينيات، والتي راحت تزاحم مجلة الآداب. فمنذ الجزء الأول لكتاب أدونيس (_ الثابت والمتحول) نجد أنه يطلق على هذا الجزء (الأصول)، وذلك في لفت الأنظار إلى أنه سيتناول بالنقد جذور الأدب العربي، ولم يقف عند الجذور التقليدية في تناول النقاد، وإنما راح ينقد من الداخل كثير من الآراء التي كان يراها غير واحد من النقاد بأنها مسلمات، وهذا ما جعل أدونيس يتعرض لهجوم كثير من الكتاب والنقاد، ومع ذلك راح يرسي دعائم لبناء شعري ونقدي مختلفين، منذ هذا الكتاب.

اللافت أن أدونيس في كتابه ومشروعه هذا راح يركز على الشعراء والنقاد الذين لا يجارون غيرهم في كتاباتهم، فهو مثلا يشير إلى حداثة امرئ القيس، وهذا أمر يخالف المنطق الذي كان سادا في نقد عصر ما بعد النهضة، ويعتبر خروجا على المألوف، فها هو يقول " امرؤ القس إذا يسلك ويفكر خارج نظام القبيلة، وقيمها السائدة..وهكذا يخرج امرؤ القيس على القيم السائدة [1]".

ويرى أدونيس في الشعراء الذين اختلفوا منهجياً في أشعارهم ولم يقلدوا السابقين عليهم بأنهم يسهمون في التحول والتحديث في مسيرة الشعر العربي، فيرى مثلاً أن بشار بن برد قد أسهم بشكل لافت في مفهوم الحداثة الشعرية لذا يقول عنه " كان بشار بن برد –168هـ – على صعيد الكتابة

[1] سامي ، مهدي ، **نمط الحداثة وحداثة النمط**، بغداد، دار الشؤون الثقافية،1988م،ص157.

الشعرية الوجه الأول الأكثر بروزاً لهذه الحداثة، فهو أول المحدثين بالمعنى الإبداعي وممن خرجوا على عمود الشعر العربي"[1] .

ويُعد أدونيس أبرز من تكلم عن الحداثة، فهي هاجسه الأكبر في الإبداع والتنظير، ويتأسس مفهوم الحداثة لديه في ضوء المغايرة والاختلاف، والمعاصرة والتجريب، فأدونيس لا يخرج على كل قيم الماضي وإنما يتمرد على « النظام السائد » في كل أنظمة المعارف والثقافة والفكر التي تمثل الماضي بمفهومه السلبي.

الحداثة التي ينادي بها أدونيس تسعى باستمرار إلى تفكيك السائد واختراقه وتجاوزه، ولهذا السبب اعتبر أدونيس المنظر الأول لمفهوم الحداثة، ولهذا يمكن القول إن: " أدونيس من أوائل النقاد العرب الذين أسهموا في الحداثة العربية وفي تأسيسها، مصطلحاً ومفهوماً، وجهده في ذلك يصعب نفيه، إن لم يكن مستحيلاً. وهذا يثبته بعض النقاد أيضاً، رغم معارضتهم له " [2]، وقد ذكر الناقد سامي مهدي أيضاً رأياً يقترب من هذا عند قوله في أدونيس وعلاقته بالحداثة: "إذا لم يكن أدونيس أول من أدخل مصطلح الحداثة بمفهومها الشائع اليوم إلى الأدب، فإنه أكثر من شغل به ومن حاول إيجاد معادل نظري له، ولذلك يصح القول، مع بعض التحفظات بأن الحداثة في الأدب العربي، من حيث هي مفهوم شامل، لمصطلح محدد، أطروحة أدونيسية"[3]، وأنا في هذا الاتجاه أميل لمثل هذا الرأي، في السياق الزمني الذي قيلت فيه مقولات هذا الناقد على الأقل.

---

[1] ادونيس، **<u>الثابت والمتحول</u>**، الأصول، الجزء 1، ط 3، بيروت دار العودة، ص253.

[2] مراشده ، عبد الرحيم ، **<u>ادونيس والحداثة في النقد العربي</u>**، مجلة جرش للبحوث والدراسات، مجلد 7، العدد2،2003م،ص111.

[3] سامي ، مهدي ، **<u>نمط الحداثة وحداثة النمط</u>**، بغداد، دار الشؤون الثقافية،1988م،ص157.

يقول أدونيس في كتابه زمن الشعر " يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير، أعني أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول، وأن شعرية القصيدة، أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها" [1].

فهو يرجع أساس الحداثة إلى طريقة التعبير وكيفيته المرتكزة أساساً على بنية القول، وليس المعنى الكامن خلفه أو الشكل الذي تتزيا به، فالشعر لا يحمل وظيفة أخلاقية محددة، أو مهمة تبليغية، أو تعليمية أيديولوجية، الشعر حاجة جمالية فنية، يلامس في بنائه المتغير دائماً، وظيفته الأساسية في التعبير عن حاجات الإنسان للاستغراق في تفاصيل الأشياء، والكشف عن جوهر الموجودات " فليست الحداثة أن يكتب الشاعر قصيدةً ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر وطريقة فهم. وهي فوق ذلك وقبله ممارسة ومعاناة، إنها قبول بكل مستلزمات الحداثة: الكشف، والمغامرة، واحتضان المجهول.

فالحداثة ليست في شكل القصيدة، وإنما بمكوناتها الداخلية وهي كما يقول " قيمة داخل الشعر " في العلاقات الداخلية، وطريقة ترابطها، التي تبتكر أصلاً من الخروج عن معطيات البناء الشعري الجاهز، فهي لا ترتبط بأفق زمني ولا تدور في فلك الكتابة المعاصرة، إنها تتجاوز الزمن، فالشاعر يبدع المدهش الجديد، بتجاوزه للمعروف المكرور، والحداثة بهذا المعنى إبداع، والإبداع خروج عن التقليد "وإذا كان الإبداع تجاوزاً، فهو يتضمن اختياراً، لأن من يبدع يتخلى عن شيءٍ ليبني آخر غيره، ولكن هذا التخلي لا يعني الرفض، بقدر ما يعني البحث عن قبولٍ جديدٍ"[2]

---

[1] خير بك ، كمال ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 43 .

[2] الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، عدد9 ، ص 346

يتضح مما سبق أن أساس الحداثة يشير إلى طريقة التعبير وكيفيته المرتكزة أساساً على بنية القول، وليس المعنى الكامن خلفه أو الشكل الذي تتزيا به، فالشعر لا يحمل وظيفة أخلاقية محددة، أو مهمة تبليغية، أو تعليمية أيديولوجية، الشعر حاجة جمالية فنية، يلامس في بنائه المتغير دائماً، وظيفته الأساسية في التعبير عن حاجات الإنسان للاستغراق في تفاصيل الأشياء، والكشف عن جوهر الموجودات " فليست الحداثة أن يكتب الشاعر قصيدةً ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر وطريقة فهم. وهي فوق ذلك وقبله ممارسة ومعاناة، إنها قبول بكل مستلزمات الحداثة: الكشف، والمغامرة، واحتضان المجهول.

تحتاج قراءة أدونيس إلى وعي عميق لمشروعه المتكامل منذ بداياته الشعرية وتعامله مع التراث العربي، والشعر العربي، إذ يبدو أنه قبل ولوج عالم الحداثة كان متشبعاً بقراءات عميقة في التراث، وهذا يتضح من خلال منشوراته، فله على سبيل المثال ثلاثة مجلدات تشتمل في طياتها على اختيارات من الشعر العربي القديم[1] ، ومن ثم انشغل أدونيس بأطروحته للدكتوراة بدراسة مسائل شائكة أحدثت في حينها وما تزال ثورة في عالم النقد، على صعيد المغايرة والاختلاف مع الماضي، فقد انصبت أطروحته على مناقشة الفكر النقدي العربي، إضافة لمسيرة الشعر العربي، من حيث التحولات التي أصابت النقد من جهة والشعر من جهة أخرى.

إن تتبع حداثة أدونيس وقراءته تحتاج، كما سلف إلى وعي خاص، لأنه متشعب المرجعيات والرؤى، ويتشرب من ثقافات متداخلة، وكأنه يعيش حداثات لا حداثة واحدة، وتراثات لا تراث واحد، إن جاز التعبير، لا سيما وأنه يتنقل كالفراشة من زهرة إلى أخرى في قراءاته، ولهذا يقول عنه ناقد حديث، ومنظر أيضا للحداثة " أن تقرأ أدونيس يعني أن تتهيأ، لأنك مدعو إلى

---

[1] ادونيس، **ديوان الشعر العربي**، بيروت، المكتبة المصرية،1976م.

طقس جديد، سوف تشارك في النهوض، ربما تركض فوق الجمر والحصى، وربما تشد أنفاسك في فضاء مفتوح لتدخل إلى أفق جديد، أنت مطالب بكل الحضور، وكل التذوق وكل الإقبال، في احتفال بهي جليل للقصيدة، ستحطم أصناما وأنت تمشي، وسترمي أنماطاً من الكلمات، ويجب أن تتجه للحداثة"[1] .

نخلص إلى أن أدونيس تمكن من وعي الحداثة كما هي في موطنها الأصل، وراح بالتالي ينظر لمعطياتها، ويسوقها في العالم العربي، إلى درجة أغرت كثيرا من الكتاب والشعراء بحيث سلكوا على دربه، وشكل بآرائه ظاهرة نقدية وشعرية لافتة في العالم العربي، من مرجعيات غالبيتها تستند لدلالات الحداثة ومعانيها.

ومن هنا يتبين صراحة الدور الذي أدّته مجلة شعر في نشر الحداثة بنسختها الغربية في الوطن العربي دون مراعاة للبيئة العربية ، فجاء صوتها غريبا قوبل بالرفض والنبذ " وهكذا مثلت مجلة شعر دور المنشق لا دور الثائر ، ودور الخارج لا دور الطليعي المنتمي إلى تراثه أو المؤسس أو الباني ، وظلت طيلة حياتها القصيرة تقدم تنويعات على هذه الأنغام ، فبدت كأنها مجلة جالية أجنبية أكثر مما بدت صوتا طليعياً في الأدب العربي الحديث ،وانحصر تأثيرها في حلقات ضيقة مقفلة مكبوتة كأنما هناك (مشكلة) بينها وبين الجمهور "[2].

---

[1] خنسة ، وفيق ، **جدل الحداثة في الشعر**، بيروت، دار الحقائق، 1985م،ص125 .

[2] جهاد ، فاضل ، **قضايا الشعر الحديث** ، ص 105 .

الفصل الثالث

ملامح حداثية في قصيدة عمرعناز: دراسة فنية لحداثة الرؤيا

حداثة الرؤيا في شعرعمرعنّاز

الفصل الثالث

ملامح حداثية في قصيدة عمر عناز

دراسة فنية لحداثة الرؤيا

حداثة الرؤيا في شعر عمر عنّاز

استمر التجديد في الشعر العربي، ولم يقف عند حدود بنية الشعر، بل تعداه إلى المعنى، إذ ظهر في هذا السياق شعر جديد يدعى "شعر الرؤيا" الذي يعبر عن موجة إبداعية جديدة و تعبير خاص يرتبط برؤية الشاعر الذي يقرأ قضايا عصره من زاويتها ولا يستند فيها إلى الحقائق المتعارف عليها بين الناس، بل يوظف طاقاته و قدراته التخييلية في تشكيل موقف جديد من العالم والأشياء، وخلق ونسج عالم جديد يمتزج فيه الرمز بالأسطورة، والواقع بالخيال، والمحدود باللانهائي، عبر لغة تتجاوز الصناعة أو الفن في القول إلى تعبير غير مألوف يصل إلى درجة الغموض والتعقيد. فالرؤيا هي التقاط شعري وجداًني للعالم يتجاوز الظاهر المحسوس إلى الباطن حيث جوهر الأشياء و حقيقتها، من أجل خلق إبداع يستند إلى تجربة إنسانية توحي بالعديد من الدلالات العميقة عن الذات والطبيعة والكون بأسره [1].

فالرؤيا بصيرة تخترق عوالم الحجب والأستار، وتستبقي من الحلم ثراء دلالياً يوحدها مع الغيب، وهي تضرب بجذورها بعيداً عن رؤية البصر، أو رؤية الواقع السطحية، واقع الحس والعادة ومنطق

---

[1] انظر ، الصباغ ، رمضان ، **<u>في نقد الشعر العربي المعاصر</u>** ، دراسة جمالية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، 1998 ، ص 86 -88 .

العقل، وتتجاوزه فيما هو قائم وراءه في العالم الحقيقي، فهي حلم يرفض التجانس مع العقل، غني بغموضه لا بمنطقه، يكشف عما هو خفي وراء الواقع [1].

أمّا الرؤية فتتمثل في موقف الأديب وفكره من الوجود والحياة بكافة جوانبها وقيمها، لذلك فهو يتأثر بالمحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه، وهذا التأثر يأخذ أشكالاً متعددة، فقد يكون على هيئة تكييف أو انسجام بين الأديب والواقع، وقد يأخذ شكل الرفض أو التمرد، وقد يصبح تركيباً من الأفكار التي صادفها الأديب في واقعه المجتمعي.

وقد تمثلت الرؤيا الشعرية عند الشاعر " عمر عناز " من خلال الموضوعات التي تناولها في شعره، وهي :

-الرؤيا الشعرية للواقع العربي والأزمة الاقتصادية .

- رؤيا الاغتراب بوصفه ظاهرة إنسانية .

- رؤيته للمرأة .

-أولاً : الرؤيا الشعرية للواقع العربي والأزمة الاقتصادية .

إن المتأمل في قصائد عمر عنّاز يجدها في جوهرها العام ثقافية فكرية اجتماعية تعكس الوضع الراهن لواقعه ، وفي معظمها تحمل خلاصة واقعه الذي يعيشه ، ويهدف من خلالها إلى تصوير واقعه ومحاولته إيجاد حلول له ولو كانت أمنيات ، ومن الجانب الإبداعي في قصائده يتبين لنا انشغاله غير المحدود بالواقع العربي ، وهو يظهر من خلال عملية رصد دقيقة لما يواجهه هذا

---

[1] أبو سيف، ساندي سالم ، **قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة "شعر" اللبنانية** ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م، ص 50-53

الواقع من أزمة اقتصادية تكاد تضيق بكيانه ، ولهذا نجده يتوقف عند هذه الأزمة مجليا أبعادها المختلفة على نحو ما نجده في قصيدته : **(تصدعات في مرايا الذاكرة)** :

" **ثم أمضي...**

في دروب مُبهمة

أجرحُ الصّمتَ

بضوء الكلمة

أتهجا لغة العمر الذي

أيقظوا في كلِّ مرآةٍ دَمَه

عُمُرٌ جاعَ

ولكن عندما وجد اللقمة

لم يلق فمه " [1]

تتناول القصيدة من بدايتها صورة رمزية لأزمة الواقع العربيالمتمثل بالدروب المبهمة فهو يعاني حالة من الانعدام تجعله في حالة أشبه بالنائم الذي يرى كابوساً تهيمن ملامحه على أجواء القصيدة، كما يظهر في معجمه اللغوي : (مبهمة ،أيقظوا /دم/ جوع/لقمة) ، وسبب هذه الأزمة هو الفقر – ويرمز إليها الشاعر بالجوع- الأمر الذي أوصلها بالنتيجة لهذه الحالة المأساوية ،

---

[1] عناز، عمر ، **خجلاً يتعرق البرتقال** ، ص11 .

وبخاصّة ما يحدثه من مفارقة تتمثل في أنه بعد أن عانى لإيجاد اللقمة ، لم يلق فمه! ثم يتابع الشاعر رسم صورة لواقعه المعيش ، فيقول :

" بدمي تعصفُ ريحٌ صرصرٌ

صوتُها بعض صهيل الجمجمة

أعشب التأريخ في ذاكرتي

فتسوّرتُ سؤالَ العَتَمَة

هو تأريخٌ مدمّى

مزقتْ ذئبةُ الأوهامِ منّي رُقُمَه

فتداعت جثّة الوقت

كما تتداعى الفكرة المنهزمة " [1]

لعل صورة الواقع الذي يعيشه هنا أصبح أكثر وضوحا ، فقد وصل الحال إلى الموت ، فجعل الشاعر يذكر عبارات الألم الذي وصلوا إليه نتيجة الفقر الذي يعيشونه ويلقي اللوم على الزمن ، وقد شبهه بالجثة الهامدة ، للدلالة على ديمومة الحال التي يعيشها دون تغيُّر .

ويبدو الشاعر هنا على وعي تام بتردي واقعه الذي يعيشه ، لذلك نجده يغوص في أعماق الواقع مستكشفا أبعاده المأسوية بكل تجلياتها ، فنجده في مقاطع هذه القصيدة يوضح لنا ما تعرض واقعه من أزمة "نجده قد تعرض هو نفسه لأزمة داخلية أشد حدة وعمقا" يقول في قصيدته :

---

[1] عناز، عمر : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص13

" زمنُ الموتِ

الذي يركض في أعين الجوعى

ليروي نهمه

ممسك بي

عالق فيَّ ،

أنا سادنُ الموت

بكهفِ الأَزَمَة

التواريخُ هنا في جسدي

جُثّةٌ

مَيْتَةٌ

مُنْحَطِمَة " [1]

نحن هنا بإزاء أنموذج عن حال الواقع يتجسد بشخص الشاعر نفسه كدليل لنا على الواقع الذي يعيشه ، إنسان هو (جثة...ميتة...منحطمة) فهو مغترب عن ذاته ووجوده ، وعلى الرغم مما يبديه في مفتتح هذه القصيدة من محاولة لإظهار قوته تجاه أزمة الواقع (أجرح الصمت / كم تصارعت مع الريح) ، فإنه يستشعر ثانية ضعفه وتلاشي سماته الإنسانية ليصبح جثة ميتة ،

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : **خجلاً يتعرق البرتقال** ، ص14

وكأنه يصور لنا أنه عاش لفترة كجثة لكن لم يمت لشدته وصلابته ، لكن هذه القوة سرعانَ ما تلاشت أمام هذا الواقع الصعب لتموت الجثة حتى أصبحت منحطمة ، وذلك نتيجة عدم قدرته على تحقيق هويته ووجوده بتغيير الواقع المعيش .

وتكشف لنا الأسطر الشعرية عن المفارقة الوجودية التي يحس بها الشاعر : فهو من جهة يفتح عينيه على الوجود فيرى كل شيء حوله يضج بالحيوية والفاعلية لأنه أدرك ذاته وحدد وجهته ، في حين يظل قابعا في ظلمات دارته مستوحشاً عاجزاً ، ويحسّ بأشباح الاغتراب تطارده من كل صوب .

إن ما تعانيه الذات نابع في عدم قدرتها على تحقيق خصوصيتها الإبداعية ، ولذا تظل تجربتها رهينة تغيير الواقع :

" إنني أكره هذي الشِرذِمَة

فلتسموني شعوبيا

لقد باضَ في القلبِ غراب المشأمة

منذ عشرين اشتعالاً في دمي

وأنا ألعقُ

طينَ الأوسِمة

إنه عصرُ الضّياع المرِّ

إذ تولدُ الحرَّة من رحْم أمَه" [1]

إنّ غياب العدل منذ زمن ليس أمراً طارئاً على الواقع الذي يعيشه الشاعر ، بل إن جذوره تمتد لتلامس العصر الذي أسماه بعصر الضياع المر، وعليه يغدو الماضي والحاضر وجهين لصورة واحدة، فهو يكره من أوصلهم لهذا الواقع المر ، فمنذ عشرين عاماً يشتعل دمه على ما يجده من مآسٍ .

وإذا كان الشاعر قد انشغل فيما سبق بالكشف عن طبيعة الواقع الذي يعيشه وأزمته الاقتصادية فإننا نلحظ لديه اهتماماً أكبر بمحاولة تجاوزه .

ولعل هاجس التجاوز يلخص لنا مشروع عنّاز على المستوى التنظيري وكذلك الإبداعي كما تطرحه قصائد (خجلاً يتعرق البرتقال) ، فهي تتمحور حول فكرة مزدوجة ، الرؤيا المأساوية للواقع العربي وتخلفه من ناحية ، وطريق إخراجها إلى نهضة شاملة من ناحية أخرى :

"طاحونةٌ من قلقٍ

يلعقُ الإنسانُ فيها عَدَمَهْ

نحن في عام الخراب الألف

لا تقترح لي لغة محتشمة

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص14

خلّني كي أنزف الروحَ

كما تنزف الظلماءُ

لون العَتَمَة " [1]

وتنطوي هذه الحالة للواقع الراهن على الحس المأساوي الذي يستشعره الشاعر وما صاحبه من إحساس عميق بالاغتراب نتيجة ما يتعرض إليه من لوم من المجتمع لثورته على الواقع، لهذا شبه العالم بطاحونة من قلق لا أكثر ليس فيها راحة ولا طمأنينة ، هذا القلق يجعله في حالة لا يحسد عليها ، فهو يريد أن يكون المجتمع مثله للتغيير .

وعلى الرغم من هذه الاستجابة السلبية من طرف المجتمع ، فإن الشاعر في المقابل يفكر بالتضحية بنفسه من أجل الآخرين لتخليصهم من الواقع المر الذي يعيشونه ، فهو لا يريد أن يقترحوا عليه لغة محتشمة بل يريد أن ينزف الروح كنزف الظلماء لون العتمة ، آملا أن يحقق ما يرنو إليه :

" **شاعرٌ**

يطلع من بيبونةٍ

كلَّ صبحٍ

ليُناغي حُلُمَه

شاعرٌ عرّشَ في أهدابِهِ مشمشٌ

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص15

أغصانُهُ مُنسَجِمَه

علّق الأبياتَ في لا قلبهِ

ورمى في بئرِ حزنٍ

قَلَمَه "[1]

يحاول الشاعر أن يبرهن لنا أنه ضعيف في تغيير الواقع وحده ، فما هو إلا شاعر معه قلم يكتب فيه بأمل التغيير ، لكن بعد ما وجده من المجتمع رمى قلمه في بئر حزن ، فكلما اقترب للحظة التحول التي يطمح إليها الشاعر وجدها لحظة شبه مستحيلة .

وهذا النمط الحداثي الذي يقدمه " عمر عنّاز " أقرب إلى صورة التأزّم النفسي والروحي الذي يعانيه الفرد ، وهو يشبه ما أسماه أحد الباحثين " النمط العذابي " نسبة إلى العذاب الذي هو الجوهر في مفهوم المعذّب جماليا وهو قريب من النمط التراجيدي ؛ لأنه يقدّم صورة سلبية للواقع الاجتماعي ، أي يدينهُ جمالياً وآيديولوجيّا " [2].

– ثانياً :رؤيا الاغتراب بوصفه ظاهرةً إنسانية :

ظل الشعور بالاغتراب من ملازمات الإنسان منذ أن وطأت قدماه الأرض ،بعد مفارقة موطن خلقه الأول، فمنذ أن تكونت المجتمعات الأولى نشأت معها وفي ظلها الأزمات التي كانت تتمخض –بشكل أو بآخر– عن أنواع من الاغتراب عانى منها الفرد، وواجهها على وفق حجم

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص16

[2] انظر : كليب ، سعد الدين ، **وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية** ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 1997 ، ص 135 .

طاقاته العادية والروحية، فقد تقوده إلى التمرد والعصيان، مثلما قد تفضي به إلى الانعزال والانقطاع عن الحياة والانكفاء على الذات[1] .

وقد اهتم الدارسون من شتى الاتجاهات بالاغتراب كونه ظاهرة إنسانية متعددة الأبعاد،"يمكن تتبعها منذُ ظهور المجتمع البدائي ترجع الى اسباب كثيرة تنتج عنها حالات الاغتراب)[2] ، وقد تكون الأسباب " مكانية الانتقال من بلد الى بلد أو من مكان الى مكان، او سبب زماني وهو سبب اضطراب الأحوال السياسية والاجتماعية والثقافية ،أو بسبب ديني حين يشعر الشاعر بغربتهِ في هذا الوجود كالزهاد والمتصوفة الذين يتحدثون عن غربتهم في هذهِ الدُنيا "[3]. وتزداد حدته ومجال انتشاره كلما توافرت العوامل والأسباب المهيئة للشعور بالاغتراب نفسيًا واجتماعيًا ووجوديًا. إن الفرد حين يغترب من جميع النواحي، نفسيًا واجتماعيًا وعضويًا، ولا يستطيع أن يحقق ذاته يجد نفسه منعزلا عن محيطه التصوري والوجودي .لذلك يمكن اعتبار الاغتراب قضية بالغة الأهمية لكونها أزمة من أزمات الإنسان المعاصر، وللوقوف على مفهوم الاغتراب في شعر عمر عناز لابد من التعرف على مفهوم الاغتراب .

---

[1] ياسين ، معتز ، **الاغتراب في شعر أحمد مطر** ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، ع21 ، مج 1 ، 2003 ، 2 .

[2] ربيع ، إبراهيم ، **طبيعة الاغتراب لبعض النصوص (قديماً وحديثاً)**، مجلة ابحاث البصرة (العلوم الانسانية)، العدد(3)، 2011، 103.

[3] دعدور ، أشرف علي ، **الغربة في الشعر الأندلسي (عقب سقوط الخلافة)** ، صفاء للطباعة والنشر ، دمشق ، ص 7 – 8 .

وردت كلمة (غَرُبَ) في معناها اللغوي " لتدل على معنى الذهاب والتنحي عن الناس" [1] ، وقيل : " الغربة البُعد عن الوطن يُقال غريب الدار ومن هذا الباب غروب الشمس " [2].

ويرى بعض الباحثين أن الاغتراب من أكثر المفاهيم التصاقاً بالإنسان " فهو من طبيعته بل يمكن القول إنه دافع من دوافعه الأساسية يختلف من إنسان إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر ذلك لأنه يتلون بطبيعة صاحبه وبالمجتمع وما يحكمه من أنظمة ومؤسسات وبطبيعة العصر وما يحتويه من قيم وأعراف ومعارف " [3].

إن الإنسان المغترب يفقد قيمته ووزنه في المجتمع لذلك يحس بالغربة والانفصال والبعد " وهذا كله ناتج عن الظروف المادية والأسباب الشخصية والعامة والمؤدية إلى الغربة والمعاناة الدائمة " [4] فمن دون شك أن الظروف المحيطة بالإنسان المعاصر من أزمات سياسية واجتماعية وفكرية وأخلاقية تؤثر فيه وتجعل معاناته بارزة وتعمق الإحساس بالاغتراب في شتى أنواعه.

ولعل تجربة الاغتراب عند " عمر عناز " تظهر لنا بشكل أوضح في إطارها الفردي الوجودي ، وتكشف لنا معاينة عناز للواقع الإنساني الشامل عن ظهور أزمة وجودية حادة تكشف لنا قصيدة (موجة من صهيل) عن طبيعتها ، وأبعادها الذاتية والجماعية ، وهذه الأزمة في جوهرها ناجمة عن غياب القيم الروحية الأصيلة وهي المتمثلة في رمز (كنا) الذي يشير إلى الدلالة

---

[1] انظر : ابن منظور ، ينظر: **لسان العرب**، دار صادر،1956 بيروت للطباعة والنشر ، مادة (غرب) ، 38/10-39.

[2] ابو الحسن احمد بن فارس زكريا ، **معجم مقاييس اللغة**، ، تحقيق وضبط عبدالسلام هارون، 1404هـ: 421/4.

[3] جاسم ، عزيز السيد ، **الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضي** ، دار الشؤون العامة ، بغداد ، العراق ، 1987 . ص10.

[4] جاسم ، عزيز السيد ، **المرجع السابق** ، ص 11 .

الزمانية الماضية ، في ضوء ذلك تبدأ القصيدة بإثارة حشد من الذكريات التي كانت تحمل القيم الروحية الجميلة حتى أصبحت فيما بعد أحلام ظمأى :

" **لأحلامِنا الظَّمأى أغانٍ مُؤجَّله**

وأعمارنا تفنى

ارتقاباً

وأسئله

وأنفاسُنا (م) الشوقِ

تغتال نفسها

وتنثر للريح الحكايا المُرتَّله

وكُنّا نذرنا الوقتَ من أجلِ غيمةٍ تَعرّتْ

فضاعتْ دمعتان

وَسُنبُلَة

وَكُنّا

وَكُنّا

نَنحَتُ الشَّمس كُوّةً

إلى مدن عُذرية الظِّل مُقْفَلة "[1]

سرعان ما تتجاوز القصيدة هذه الذكريات لتنشغل برسم صورة الواقع بعدما تخلّى عن هذه القيم الأصيلة الجميلة ، ليضيع الحقيقة ودربها ويهيم في بحر لا يعرف له شاطئ ، كل ذلك بسبب تلك الذكريات التي تلفه ، فتتشكل عنده أزمة وجودية حادة تظهر من خلال ثنائية الواقع والخيال المتمثلة في الحقيقة /الذكريات :

" **أضاعَ على دربِ الحقيقةِ**

أرجُلَه ،

وَهَامَ..فَلا يَدري لأَيّ شَواطئٍ

تُسّيُر أَوهامُ القصيدةِ أَنمُلَهَ

هُنالكَ

حيثُ الذكرياتُ تَلفُّهُ

وَحَيثُ خُيوط الماء

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : **خجلاً يتعرق البرتقال** ، ص89

تَغْزِلُ جَدوَله

وحيثُ احتضاراتُ المنافي تلوكُهُ

لينسى على أخرى المسافاتِ " [1]

فعناز يرسم لنا عالمين متناقضين : عالم الذكريات ، وهو يمثل الماضي بقيمه الروحية الجميلة، وهو عالم ثريٌّ خصب نستشعر فيه الحيوية والفاعلية من خلال ذكر بعض تلك الذكريات الجميلة، ويقابله عالم الحقيقة (الواقع) الذي يمثل الحاضر الذي أضاع فيه تلك الذكريات ليصير في بحر بلا شواطئ :

" وَيَستفهِمُ الأشياءَ عن حالِ نفسِهِ

وقدْ لاذَ من عينَيهِ

في ظلِّ خَرْدَلَهْ

وراحَ يناجي الله من قَعرِ جُبَّةِ

تَضُجُّ بآلاف القلوب المؤجلة

لماذا يطوف الهم وسط نفوسنا

ويبني على رمل العذابات مَنزِلَه ؟

لماذا يهدُّ البعضُ أحلامَ بعضه

[1] عناز، عمر ، ديوان : **خجلاً يتعرق البرتقال** ، ص90

ويعمل في حقل الصباحاتِ

مِنْجَلَهْ؟

لماذا تصير الأمنيات عواهِراً؟

ويصبح محض الهمس في الحُبّ مُعضِلة "[1]

من الواضح أن عنازاً يُحيرُه الواقع الإنساني بتخبطاته أو بتناقضاته، فهو مسكون بفكرة الزمن الماضي والحاضر إلى أبعد حد ، ولعل هذا الإحساس يشكل أحد الملامح الأساسية في شعره ، وهو في موقفه من الزمن يجمع بين ضدين أولهما : الطابع الروحي السلبي لعالمنا المعاصر وثانيهما الطابع الإيجابي للعالم القديم الذي يستذكره في كل لحظة ، ولذلك لم يتكئ عنّاز على العالم المادي وذكرياته إلا رغبة في عرض الحاضر وحقيقة فقره الروحي ليكون دافعا لتجاوزه . فهو يكثر التساؤل عن بعض تلك القيم الروحية التي كانت في الماضي والآن يفتقدها .

على أن عنازاً سرعان ما يوحد بين الماضي والحاضر في تجربة اغترابية موحّدة ، فإذا كان المقطع السابق يؤكد على غياب القيم الروحية عن الحياة المعاصرة وذلك بطرحه الأسئلة عنها، الأمر الذي أدى إلى شيوع تجربة الاغتراب ، فإن هذه التجربة ليست طارئة على الواقع الإنساني

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : **خجلاً يتعرق البرتقال** ، ص91

المعاصر فهي موغلة في القدم ، وتمتد خيوطها المتشابكة لتتصل بتجربة الإنسان عبر كل العصور . يقول :

" **لأحلامنا الظمأى أغانٍ مؤجَّلةْ**

تآكلَ مِنْها الوقتُ

في صَدرِ مِزوَله

وَسَاحتْ رُؤانا خَمرةً مِن تَذَكُّرِ

لإبريقها العَاني

جُفونٌ مُكحّلة

وبعثرنا في رحلة الحزن هاجسٌ

لظلٍّ على وجه المرايا المُدَلله " [1]

في المقطع إشارة واضحة إلى الاغتراب بأبعاده الإنسانية الشاملة ، حيث يتعرض الإنسان إلى استلاب ذاته وحريته الفردية بضياع ذكرياته وتغير الزمن لتصير أحلاماً يتمناها ويعيش رحلة حزن.

[1] عناز، عمر ، ديوان : **خجلاً يتعرق البرتقال** ، ص91

إن رؤية الشاعر "عنّاز" للزمن تقوم في جوهرها على الاعتقاد بوحدة التجربة الإنسانية وصيرورتها التاريخية ، وفي ذلك تصبح الذكريات بالنسبة إليه سيرة اغتراب الإنسان . من هنا نجده يقوم بالغوص العميق في ثنايا الماضي لا ليسرد لنا الحقائق المألوفة حول إنجازات الإنسان وانتصاراته، بل ليبين لنا عن رحلة الماضي التي رافقته :

" أقول

وقد أعيا التوجسُ خاطري

وصارَ انتظاري لانتظاري مِقصَلة

وغاض الدم القدّيسُ

وانطفأ السُّرى

وكلٌ رأى في أعينِ الموتِ مَقتَلَه

متى تكسِرُ الأقدارُ إزميلَ سرّها

لِتُنهي للحُزنِ القديمِ

مُسلْسَله

فَها إن قلبي قد تَرامتْهُ صَبوةٌ " [1]

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : **خجلاً يتعرق البرتقال** ، ص92

وهكذا يعود الشاعر من ذاكرة الماضي إلى الحاضر ليستفهم متى الخلاص ليبرز لنا صورة الاغتراب الذي يطغى على الحياة المعاصرة .

وفي قصيدته "للمكرر في المرايا" يوظف الشاعر فكرة الموت من أجل الوطن توظيفاً جديداً بارعاً وكأنه حلم جميل يأخذك من الحياة وأنت فرح مسرور ، بذلك تجاوز الرؤيا الرومانسية في نظرتها للشاعر بوصفه مصلحاً ومدافعاً وضحية معا حيث يمنحها أبعادا جديدة من خلال شحنها بأبعاد وجودية ودينية ونماذج تضحية في إطار رؤيا شعرية وفنية جديدة ، ومع ذلك فإن هذه الرؤيا – من الناحية العملية – تكتسي بملامح رومانسية انسحابيه وتظل مجرد إحساس داخلي للشاعر وهذا من شأنه يستدعي رؤية أكثر تأثيراً وفاعلية :

" فَدتكَ الخافِقاتُ

وَهُنّ نزفُ

ودونك كل ما نـهواه حَتْفُ

وحولك أنفسُ الشهداء حِرْزٌ

ودمعُ الأولياءِ

وذاكَ كشفٌ

ضِفَافُكَ

والنَّدَى

وظِلالُ عِشْقٍ "[1]

فرؤيا الشاعر هنا للموت من أجل الوطن تختلف عن الموت لسبب آخر ، فنزف الخافقات ليس مؤلماً فداءً للوطن ويؤكد لنا الشاعر ذلك لعدة مستويات لغوية ، كما في قوله:

أجل أنت الأَمام

إذا ادلـهمَتْ

وروادَ كل هذي الأرض خلْف

فقف بين الوصول إليك دهراً

– وبينك –

كي يضيءَ اللوح حرف

ففي قاموس أحرفك المندّى

يشمّ حضارة الفنجان ضيف .. "

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص25

" إلى قول الشاعر عمر عناز "

"يا أيها الوطن المفدّى

سأصرخُ

صرختي والنار حِلْف

لأهلي الراية الشماء

نذرت عقال رأسي

مهما تشامخ فوق هذي الأرض حيف

لأنّهُمُو

وإنْ نَحَلتْ جُسومٌ

وإنْ شَهقت برعشتها الأكف

فلا واللهِ لَن يَغضُوا لِوهْنٍ

فَعزمهمو على الآفاقِ عَصْفُ

لأَجلِهمو

وَهُم (يشماغُ) عِزّي

نَذرتُ عِقالَ رأسي

وهو سَقْفُ

لأجلك ...للتراب [1]

ثالثاً: رؤيته للمرأة :

من خلال تتبعنا لتطور تجربة عناز نلحظ تفاوتا في حضور المرأة ، إذ نلحظ أنها كانت حاضرة في ديوانه (أحمر جداً) ، في حين في (خجلاً يتعرق البرتقال) نلحظ حضور الوطن ، وكأن الوطن والمرأة كليهما يشكلان وجهيين ، إن لم نقل رمزين ، لرؤيا واحدة .

ومن خلال قصيدته (أزرار) يتضح لنا أن الشاعر يجعل من المرأة رمزا يستند إليه في تقربه وحبه لوطنه ، فالمرأة هنا هي تلك الصورة التي عرفت بها بالتدلل والحب والعطاء والحنان ، لذلك يشبه الوطن بالأم ليس كأنثى يرتبط بها لعلاقة جنسية ، بل هي الأم الأنثى الحنون التي تقدم كل شيء دون مقابل سوى أنها مجبولة بالحبّ والعطاء :

" **سنجيءُ**

حين الكرمُ يقسمُ بالكأسِ التي شرقَتْ

بِمنْ سهدُوا

بطفولةٍ

عِقْدٍ لآلئُها

من وقْعِ نبضِ القلبِ تنتضدُ

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص27

كانتْ على وجلٍ توشوِشونا

أن ننطفي

فالليل متّقِدُ

أن نفتح الأزرار

في مَهَلٍ

كي لا يحسَّ بصوتها أحدُ

لكننا والشوق نافرةٌ أمواجه فينا

ولا زَبَدُ

تُغْضي

فأبسمُ

ثم أحضنُها

فتقول لي :

إياك يا ولدُ

إياك أن تلقي يديك على مدني

لئلا يسقط البَلَدُ

لكنّني

كنت ارتخيت على هضباتها

والليل منعقِدُ " [1]

يستغيث الشاعر هنا بالمرأة ليجعلها منبع الحنان الذي يفتقده ويرجوه من بلده التي تعاني والتي استلقى على هضابها ، لتخاطبه بـ (يا ولد) وكأنها ما زالت تعاملهُ كطفل مع أنه مدرك للخطر المحيط بها .

مازالت المرأة حلماً بالنسبة لعنّاز جميلاً يسعى إلى تحقيقه، فهي تدخُلُ كعنصرِ فعَّال في قصائده عبر الحالة الصوفية القائمة بينه وبين عناصر الخارج .

فـ "المرأةُ ربما تكون طَرَفٌ في حوار، يبادلها الشاعر همَّه، وأحزانَهُ ويأسه، وفي ذلك تطوُّرٌ إيجابي لصالح الشاعر، أقصدُ معاملة المرأة كندٍّ يحاوره ويحترمه، وعلى الرغم من أن الحب هو كل شيء بالنسبة للشاعر وأن الحب هو الباب الباقي للشعر بالنسبة للشاعر أيضاً، على الرغم من ذلك كله، فالشاعر وحيدٌ ، ووحْدَتُه هنا تعني أنّ علاقته مع المرأة يشوبها شيء ما ، ربما كان إحساسه بالفراغ الداخلي ، لأنها معادل موضوعي للوطن ، يقول عنّاز في قصيدة بعنوان **(نخب أخير):**

" **هي حرقةُ الجرفِ البعيدِ**

تَمدّني جسراً إليك

وما أزال مؤرقاً

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : **<u>أحمر جداً</u>**، 52-53 .

ما بين أن أرفو الجراح بدمعةٍ

وأظل قدام اشتعالي مطرقاً

متشظياً

أوقدت ألف مجرة

لصنوبر الميلاد كي يتأنقا

وخضبتُ أجفان النهار بدفقةٍ

من لاوردٍ ،

والسنونو حلّقا [1]

في البدءِ ينطوي العذاب على الشعور بالفراغ وبالعدمية (حرقة الجرف)، وهذا الشعور يضع الأنثى كمعادلٍ فعّال في مواجهة عملية انهدام الذات وتراجعها عن فعل الحركة والنشاط (تمدني جسرا إليك).

بعد ذلك يعرض الشاعر حالةَ الاستقرار الماضيةالتي سَبَقَتْ نقطةَ الانعطاف باتجاه العدمية فقد كانت له (وما أزال مؤرقاً)، إيحاءً بأن هنالك صورةَ أمان واطمئنان وتوازنٍ مع المحيط كانت

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : **أحمر جداً** ، ص 67 .

موجودة ، إلا أنّ وجود ماضيه يوحي بأن الحالة تغيَّرَتْ وتبدَّلتْ من الوضع الآمن إلى الوضع المخيف ، الذي لا يشعر بأيّ نوعٍ من الأمان :

" هي يا سنونو..

منذ نهرين ابتدت كل المواسم في دماي

تحرُقا

الأمنياتُ أذبن شمس قصائدي

فأناملي ذهبٌ

وذاكرتي لُقى

هيْ يا سنونو ..

والأماني جمّةُ

وأنا هنا موتي بموتين التقى

وفكرة الحب التي

أشعلتُ ذاكرتي لها كي تبرقا[1]

ويتوالى الحديث عن الذكريات بصوره البهية والجميلة ، وما لبثت أن تغيَّرَت تلك الصور أيضاً، بل ماتت، حيث (أناملي ذهب) بصيغة الجمع تشير ضمن سياق النص إلى تعاظم وتَشَعُّبِ

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : **احمر جداً** ، 67 .

مصادر اليأس وتشعبها ، وكذلك كان الأمر في (ذاكرتي لقى)، (أشعلت ذاكرتي)، فتُبرِزُ مقدار التفاؤل والحيوية في معتَرَكِ الحياة، ، فإنّها مجموعة الصور القاتمة ذاتُ الفعل التخريبي التي تعمل في ساحة الواقع مؤديةً إلى ذلك الموت (موتي بموتين التقى).

إن تلك الصور القاتمة بحاجة إلى فعلٍ جبار يعيد الإشراق إلى سابق عهده، لهذا أصرَّ الشاعر على وجود الأنثى تجسيداً لذلك الفعل (أشعلت ذاكرتي لها كي تبرقا)، وذلك كحالة مضادة اشتعالي، تحرقا الأمنيات حيث أذابت ما يتمناه في المستقبل في (الأمنيات أذبن شمس قصائدي) هو انزياح وخلل في عمل (الأنا) وانتقالٌ للذات من التوازن إلى الهوة التي تفصلها عن معطيات الحياة بمظاهرها الجميلة.

الفصل الرابع

ملامح حداثية في قصيدة عمر عناز: دراسة فنية لحداثة التشكيل

الفصل الرابع

ملامح حداثية في قصيدة عمر عناز

دراسة فنية لحداثة التشكيل

المبحث الأول

الحداثة في اللغة الشعرية

اللغة الشعرية باعتبارها خالقة لممارسات نصية متنوعة، قد وعت الحضور الإنساني، وامتلكت القدرة على الإيحاء والرمز، حتى غدا المدلول يفوق الدال. واذا كان الانزياح هو الخروج عن المألوف فإن انفجار هذه اللغة يتجاوز مفهوم الانزياح، ويبتعد عن لغة الأشياء وهذا من سمات الحداثة الشعرية [1].

لقد أضحت اللغة الشعرية على يد شعراء الحداثة وعاء يحمل مدلولات كثيرة، هذه المدلولات تتحول إلى إشارات ورموز ، فالقصيدة في ضوء الحداثة لا تدل على معنى واحد ولا موضوع واحد، بل هي مجموعة من الإيحاءات والرموز والإشارات والنواتج الدلالية تشير إليها جملة من الأنساق والعلاقات المتراصفة فيما بينها تراصفا عضويا "[2] .

---

[1] ينظر : الورقي ، سعيد ، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية و طاقاتها الإبداعية** ، دار المعرفية الجامعية ، اسكندرية ، 2004 ، ص 100.

[2] تاوريريت، بشير ، **استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم**، ص 93.

إن وعي شعراء الحداثة بأهمية اللغة الشعرية، جعلهم يتوجهون إلى خلق لغة جديدة تعبر عن تجاربهم كونهم وجدوا اللغة القديمة عاجزة عن التعبير عن التجربة الجديدة التي يعيشونها، وصارت للغة وظيفة جديدة حيث أدرك الشعراء المعاصرون خطورة تلك الوظيفة و " أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة؛ فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها " [1].

لم تعد الكلمة عند الشاعر الحداثي مجرد دال ومدلول، إنما تجاوزت ذلك واتحدت مع كيانه ووجوده، وأصبحت تعبر عن مشاعره وأحاسيسه حتى صار الشعر هو الحياة والوجود ، "هكذا أصبحت اللغة الشعرية عند شعراء الحداثة لغة متحفزة وموضوعة في صيغ الطوارئ وحافلة بالإنذار والتوقد، فهي على هذا الصعيد ثائرة ومستنفرة ومستفزة على الدوام، قائمة على التحدي والنقض والمغامرة والإيهام والتغميض، لا تعتمد على الاستقرار ولا تتواطأ مع الممكن والمدرك والمألوف " [2].

إن من أهم سمات اللغة الشعرية أنها تنبض بروح العصر، وأصبحت على يد الشاعر الحداثي لغة خلاقة، تتمتع بطاقات تعبيرية فذة تتحد مع الوجود ويغدو النص فضاء مفتوحا يحمل مختلف الدلالات والتأويلات، ووجوه الحداثة في اللغة كثيرة ، وسنقف عند أربعة منها ، وهي :

---

[1] إسماعيل، عز الدين الشعر العربي المعاصر، **قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة ودار الثقافة، بيروت – لبنان ،1981 ، ص 174 .

[2] عبيد ، محمد صابر ، عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، عمان،. 2001 ، ص 68 .

أولاً : اللغة وسيلة لرؤية العالم :

نلاحظ أن اللغة في قصائد عنّاز تشكل وسيلة لرؤية العالم ، وإعادة اكتشاف الواقع بصورة جديدة ، ويمكننا أن نتمثل على هذه المسألة بأمثلة متعددة من شعره، ونبدأ من قصيدة (وجع عراقي الملامح) فهي تكشف لنا ، عن أزمة الواقع الذي يعيشه عناز المتمثلة في آلمه ومعاناته نتيجة الأوضاع المتردية التي تعصف بوطنه ، ويظهر هذا على الصعيد اللغوي من خلال شيوع مفردات تتضمن بمعناها المعاناة : (مبعثر ، تنهد طفل، ، أعمى ، جرح ، وجع ، الموت ، الأزمات ...)

وتعكس لنا هذه المفردات المكثفة الأزمة الحادة التي تعصف بذات الشاعر لعدم قدرته على التغيير، لذلك نجده تحت وطأة عدم تحقيقه مسكونا بكل تجليات الاغتراب، كما تعبر عنها اللغة ذاتها من خلال المفردات مثل :(مُكدّر، دَمْعِي، أسَى، حُزْنِي، قَلْبِي مُسعر، الحُزن في عيني ...).

وفي سياق القصيدة نفسها يمكننا أن نرصد من خلال اللغة محاولات الشاعر المستمرة لتجاوز أزمته وهذا يتضح من خلال حشد كبير من التساؤلات :

"ذبل اليمامُ بمقلتيّ

فَدُلَّني

من أي نافذةٍ اشتهاءٍ أنظرُ ؟

أعمى

أجرجرني ورائي

أين يا إيايَ ؟

أين تسير بي وتجرجر ؟[1]

وهذه الأسئلة المتلاحقة تعكس حالة التردد التي يعيشها عناز نتيجة ضغط الواقع عليه وعدم قدرته على تجاوزه هو ما يتبدى من خلال **المعجم الشعري** ، فعلى الرغم من شيوع مفردات التجاوز : أركض ، أحاول ، أتفجر ، أبتكر ، إلا أنها تظل باهتة وغير مؤثرة في فضاء النص حيث تظل دلالات المعاناة مهيمنة حتى نهاية القصيدة ، ويعود في كل نهاية مقطع يستفهم لتدل على حالته النفسية المتعبة والحائرة التي لا تجد خلاصا لمشكلته :

أيا الله

كيف

وكيف لا أتفجر!![2]

إن الظاهرة اللغوية الأكثر جلاءً في النص **عملية الاستفهام،** إذ نطالع في الأبيات الاستفهام التعجبي (كيف لا أتفجر ؟) فهذا الاستفسار لم يخرج من إنسان يجهل ما ألمّ به من ألم أو لا يدرك حالته، بل هو سؤال امرئ موقن بالحال الذي وصل إليه على الصعيد النفسي، حيث يشكِّل الضياع والتشتت ومن ثم مرحلة الانعدام (الصورة النهائية لذلك الحال).

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص77-78

[2] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص80

لقد جاءت **أداة الاستفهام (كيف)** مكررة فالأولى توحي إلى المستقبل بأن هناك حديثاً عن (الحال الذي وصل إليه)، ولكن هذا الحديث قد انقطع عند (أتفجر)، لأنه لا مجال للاسترسال في الكلام في وضع ينبئ بالإحباط والحسرة والتأسف على شيء ضاع وتهدّم وأوصله لحد الانفجار، ومن ثم فإن هذا الانقطاع يبرز ملامح المستوى الدرامي القائم على صراع مع الذات ومع الخارج.

غيم التَّوجُّع في يديكَ سَيُمطِرُ

أنا لم أعد أهواك

أحرقت النّدى في راحتيَّ

وبامتدادِك أَكفُرُ

أنا لم أَعُدْ أهواك ،

عشْبُ تولّهي لا يشتهيكَ

فأنتَ دربٌ مُقفِرُ

لا لم تكن إياي

لستَ أنا ،

أنا متجذّرُ الأنفاسِ ،

أنت مزور

لا لست ...

لا " [1]

يأتي **<u>التكرار والحذف والنفي</u>** في صراع واضح يعكس الحالة التي يمر بها الشاعر من التيه والتشتت، ويصرّح (لست أنا) نتيجة لعدم جدوى الحياة.

إن الأبيات تشهد موقفاً قهرياً (سلطوياً) يمارس على ذات (غيم التوجع)، ويجعل (الأنا) دائماً في موقف حرج، فالفعل (لم أعد أهواك) صورة من صور الطاعة القهرية التي يحاول التخلص منها، ولهذا فإن **<u>النفي والحذف (لست أنا ، لا لست ، لا)</u>** قد تخلّى عن طبيعته الاحتمالية التي تأتي عبر توصيل ما يريده ، فالمرء في حالة التردد لا يتوقع فائدة مرجوة محددة إلا أن التكرار عندما جاء في سياق مبني على أساس قهري أسهمت في تعزيز موقف العدمية الذي يخرج به المتلقي، وعليه فقد جاء **<u>التكرار النفي (لا)</u>** خلاصة لتراكم الانكسارات، وأنواع العجز عند الشاعر ولا نعني بكلمة (سلطوي) –من خلال حديثنا– فئة أو أفراداً يقومون بفعل (قمعي)، بل هي تلك الحالة النفسية القهرية التي سيطرت على الشاعر.

كما أن جملة (لم أعد أهواك) ثورة على الطاعة القهرية ، كذلك فإن جملة (غيم التوجع) صورة من صور السلطة النفسية التي تحدُّ من الصراع عند الشاعر إلى حد كبير، ثم إن مفردة (سيمطر)

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص81 .

عبر التركيب وعبر السياق الحياتي للشاعر الذي توحي بأن الأمل موجود في ذهنه مفقود في واقعه أسقطت عناصر أحداثه سلبياً في ذات الشاعر ، حيث تكونت رؤيا قائمة على أن ما يحدث في المحيط يتداعى وينهار وهكذا يسهم في تداعي وانهدام الذات، لذلك فإن الموت ضرورة ملحّة في نهاية المطاف المتمثلة بالانفجار .

<u>إن النداء الأخير في النص</u> يرتكز على مخاطبة المطلق المخلّص ، وذلك في قول الشاعر (أيا الله)، حيث أصبحت الثقة بالخلاص مهتزة، مما يعزِّز السوداوية وفقدان التوازن والثقة بجميع الأحداث والعلاقات، إذ ينطوي هذا النداء المصاحب للتعجب من انفجاره مما يجده على عملية تنفيسية لتفريغ شحنة من شحنات كثيرة في أعماق الشاعر.

إن التراجع إلى أعماق الذات ومخاطبتها بصورة مهموسة توضَّحا عبر أداة النداء الطويلة (أيا) ، فقد أدت هذه الأداة دوراً حيوياً في إضاءة الحالة تماشياً مع معطيات النص ، فتلك الأداة أوحت بالتعب والإنهاك والقنوط توازياً مع سطوة الحياة على الذات الشاعرة.

ولقد ابتعد الشاعر قدر الإمكان عن التركيبات النحوية الجاهزة التي تختزنها القصيدة الإحيائية، والتي تنمّ على موقف جمالي مسبق، وفضَّل تجزيء هذه التراكيب بما يتناسب مع حالة التشتت ، وعمد إلى الوقف بين تركيب وآخر، ولا نقصد بكلمة (عمد) هنا الحالة الناتجة عن عمل ذهني محض قائم على إتمام التراكيب والمفردات وإعمال العقل فيها بصورة كبيرة، بل إن ذلك الوقف والتجزئة قد صعّد الموقف الدرامي وارتكز على الموقف النفسي تجاه المحيط، ويتوضَّح هذا الوقف وتجزيئه التراكيب حتى في الكلمة الواحدة التي جزأها إلى حروف ، كما في كلمة " الياسمين ":

" **لاحتواء هذا الرذاذ**

المتناثر من

ا

ل

ي ا

س

م

ي

ن " [1]

وفي قصيدته كاف لـ(نون القلب) :

" **والآن ماذا ...**

ربما تود لو أن...

لكن الذين... " [2]

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص97

[2] عناز، عمر ، ديوان : **خجلاً يتعرق البرتقال** ، ص62

وهذا لا يعني مطلقاً فقدان الوحدة العضوية في الأبيات، فالعائق على المستويين الاجتماعي والنفسي موجود في الأبيات ، ولكنه يتصاعد إلى أن يصل لحالة اليأس، وكلٌّ ذلك عبر حامل لغوي جديد في توزيعه وتفكيكه من حيث الشكل .

وتبدو حداثة اللغة أيضا في قصيدة حملت عنوان " كان هنا " يقول فيها :

ومن خلال قصيدة للشاعر عناز بعنوان **(كان هنا ...):**

" **جد لي وإن منفذاً للموت أدخله**

عليّ إلى ضفة الأحياء

أن أصلا

واكتب على دفتر الأمواج

كان هنا ...

ولم يرقه اضطراب الماء

فارتحلا

مضى

فأيقظ في أحداقه وطنا من النواعير

تروي الشعر مرتجلا

رؤاه سرب فراشات ملونة

الشعر صاغ على أفاقه جملا

جد لي مسافة ظل

أستريح بها

سماءُ روحي تخشى الضوء "[1]

النص يتخذ من مفردة (الموت) مفتاحاً له، فجميع **الألفاظ والتراكيب** الأخرى ومن ثم الحالة الشعرية تتوالد عن هذه المفردة الرئيسة، وتجلَّى في النص (المعذب العدمي) الذي فقد كلَّ ثقةٍ بالمحيط وباستمرارية الحياة.

أول ما يلفت الانتباه في النص هو الأفعال التي تقوم بعمل تحويلي جذري من حالة إلى أخرى، فالفعل (أدخله) في تركيب (منفذا للموت أدخله) يشير إلى انتقال حاد من حالة السكون إلى حالة الحركة، ولكنَّ هذه الحركة ليست إيجابية لاقترانها (بالموت)، ذلك أن الموت تحرَّك، فنفضَ الموتَ والفراغ في كل مكان، فأصبحت الذات بعد ذلك غير قادرة على فعل الصراع الإيجابي الموجود عند (ضفة الأحياء)، ثم أتى الفعل (كان هناً) لتعميق سابقه (أدخله)، وارتبط هذا الفعل الدخول بالموت وحالته الماضية المتمثلة بـ(كان هنا) معاً تعبيراً عن التحوُّل إلى مرحلة الانسحاق الشامل الذي بدأت تشعر به (الأنا) في مسيرة حياتها، ذلك أن (الموت) و(كان هنا) و (اضطراب) و (ارتحل) يوحيان بالجفاف والقحط والموت المؤكد.

وأما الفعل (ارتحل) فيعمل عملاً حاسماً في نقل الحياة بحركتها وحيوتها إلى الموت بسكونه ورعبه، إذ هو أبعد الشاعر عن كل عزيز عليه ، وما دام النص يطرح أن الشاعر على علاقة

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : **خجلاً يتعرق البرتقال** ، ص47

جيدة بالماضي، فهذا ينبئ بأن يأسه المميت قد تداخل مع قلق وجودي كبير، ناتج عن تراكم تصورات سلبية لأساس الحياة وجوهرها، وعن رؤيا قاتمة لمستقبل الذات ومسيرتها، وعلينا أن نؤكِّد أن ذلك القلق له مكوناته ومنطلقاته الاجتماعية أيضاً (الظروف المحيطة بشاعرنا) ويجيء التركيب (ولم يرقه اضطراب الماء) ليعمّق إحساسنا بالسوداوية ويعمِّمها على كلِّ أشكال الحياة والعناصر حول الشاعر، وذلك عبر الفعل (اضطرب)، إذ طالما لاحظنا أن الشاعر يعمم سوداويته على المحيط.

لقد اقترن (فراشات ملونة) عند الشاعر (بالمستقبل)، فعندما قال الشاعر: (رؤاه سرب فراشات ملونة) فذلك يرجع إلى رؤية قاتمة للمستقبل، وتعممت تلك رؤية حتى على الأشياء الخاصة جداً بالشاعر، والتي يظنُّها مخلِّصة لبعض الوقت ألا وهي (الشعر)، إذ وصلت طلائع الانسحاق إلى قول الشعر، فانتهى عمل المخلّص هذا، ولم يعد للذات سبيل للبحث عن مخلِّص آخر.

- ثانيا : اللغة والرمز :

يمكننا الوقوف على طبيعة التشكيل اللغوي الحديث في شعر عناز وأهم السمات التي تميز معجمه اللغوي ونستشف في شعره منذ البداية أن مفرداته تنأى تماما عن التقريرية إذ يعمد إلى إفراغها من دلالتها المعجمية المألوفة لتتحول إلى رموز ذات دلالات خاصة متجددة ، فتغدو

مفردات : **سنابل**[1] ، **الريح**[2] ، **الضوء**[3] ، **الليل**[4] ، **الشاطئ**[5] ، **الغيم**[6] ، **الأمواج**[7] ، **عصافير**[8] ،وغيرها رموزاً ذات دلالات خاصة متعددة تبعاً للسياق الشعري نفسه.

وللكشف عن هذا الطابع الرمزي بشكل أكثر تفصيلاً نتوقف عند أبرز الرموز الواردة في شعره ، من الرموز الدّالة على الطبيعة والمكان والرمز الديني والرموز الدّالة على التشاؤم .

– **حقل الطبيعة / رمزاً** : من الملاحظ أن الطبيعة تحضر بصورة مكثفة في تجربة عناز حيث يعمد إلى توظيف عناصرها المختلفة ومن أبرزها :

النبات

ويعد من أهم هذه المصادر التي يعتمد عليها في بناء لغته ورموزه ، ونجده يعمد إلى تفريغ مفردات

---

[1] ديوان أحمر جداً ص 49 .

[2] المصدر السابق ص 30 .

[3] المصدر السابق ص 40 .

[4] المصدر السابق ص 46 .

[5] المصدر السابق ص 47.

[6] المصدر السابق ص 48 .

[7] المصدر السابق ص 55 .

[8] المصدر السابق ص 46.

النبات من دلالاتها المألوفة وشحنها بدلالات جديدة تنسجم مع رؤيته الأساسية القائمة على التحول والصيرورة على نحو ما نجد في المقطع الآتي :

" **ويقولون**

إنه حينَ صلَّى

شهق التمرُ

فاستفاق النخيل " [1]

فها هي الصلاة تحدث تغييراً وتحولاً من الحال فيشهق التمر ويستفيق النخيل لدلالة على الحاكم في لفظة التمر وأصله النخيل الذي يعني به الشعب ، ليوحي لنا بأن عملية التغيير لا تحدث بسهولة ، بل لابد من دعاء وصلاة صادقة ، ويظهر أحيانا النبات بصورة سلبية توحي بالانحراف الأسلوبي مثلما نجد في قصيدة (قداس)

" **نحو الجهات جميعُها**

يتحرفُ

من أيّما شجر اشتيهاء أحطب الكلمات

والآفاق دنٌ أجوف ؟ [2]

---

[1] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال ص 56.

[2] ديوان أحمر جداً ص 29 .

وفي سطر آخر من هذه القصيدة يقول :

" **وأشجار الأسى في مهجتي تنمو**

فماء سُقاتهنّ تأسُّفُ "

وقد أوصلت هذه الحالة الحزينة الشاعر إلى رؤيا عبثية لواقعه الذي يعيش ، وخصوصاً في ظل الانكسارات السياسية التي تظهر بوضوح في قصيدة (أسئلة من حناء) :

" **مذ جفّ نهرُ طفولتي**

ما عُدتُ أُؤمنُ شَطائنا

بالماءِ

ما عُدتُ أرتكبُ العناقَ " [1]

للماء حضور في تجربة عناز وليس هذا مستغرب في ظل طبيعة تجربته ، ومن الملاحظ أن عناز يوظف الماء في بعده الرمزي بعناصره وتحولاته المختلفة ، استنادا إلى رؤيته للحياة في تحولها وصيرورتها .

---

[1] ديوان أحمر جداً ص 51 .

البحر : هو عادة ما يعبر عن توجه الشاعر نحو التجديد والتغيير في واقعه الذي يعيش فيه ونلاحظ ذلك في قصيدته (قداس) :

" **أنا شاعر،**

عيناك قد بدتا له بحرا

وما زالت رؤاه تجدّفُ " [1]

يكتسب البحر هنا دلالة الانفتاح والبحث عن المجهول ، ونلحظ الشاعر في تشكيل مفرداته حيث إنه ذكر بعدها رؤاه التي يبحث عنها في هذا البحر وهو يجدف ، يشير إلى أن مرحلة البحث عن الذات تتم وفق عملية مدروسة ومتأنية بدلالة لفظة (يجدف) وليست مجرد اندفاع متسرع نحو الآخر ، وفي الإطار ذاته يتم توظيف البحر وعناصره بوصفها أدوات لتحقيق التحول الجذري الشامل الذي يطمح له الشاعر وإن يكن حائراً وخائفاً ، وهذا ما نجده في قصيدته : (قراءة موجزة في طالع الماء)

" **البحر مُلتبسٌ عليّ ..**

لذاك لا ألقي بصنّاري

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص50

إلى الأمواج

فبداخلي وجعٌ عراقيٌّ يرى

ما خلف هذا الماء

من رجراج "[1]

فهو هنا يجعل البحر هذا التغيير الذي ينشده لكنه خائف من غموضه فهو متردد أن يخوض غماره فلا يلقي صنارته فيه حتى تتلقفها الأمواج .

النهر : وهو من الرموز التي يوظفها عناز عن التحول الروحي والوجودي الشامل:

" **نهراه وسطهما سفائن أدمعي حيرى**

وأشرعة الرحيل ترفرف

يا أيها النهران

يا رئتي فتى نحو الجهات جميعها

يتحرف " [2]

وهنا يكتسب النهر صفة التحول والخوف من هذا التحول وما يطمح له الشاعر (دجلة والفرات)، ويكتسب النهر أحيانا دلالة سلبية توحي بالجفاف وغياب الفاعلية فيحضر بوصفه رمزاً لغياب القيم الروحية :

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 56 .

[2] ديوان أحمر جداً ص 29 .

" **ما أكثره**

وكما يفر النـهر منسرباً

من راحتي أرض تؤطره " [1]

وأحيانا يجعل النـهر رمزا بتجسيده ذات :

" **ذات نـهر**

فإذا الموج قاتل وقتيل

وإذا الآه سلم من حريق "[2]

الغيمة : وهي من المفردات الي استثمرها عناز للتعبير عن الخفاء والتستر مستفيداً من دلالتها الأسطورية كما في قوله :

" **قمراً وراء الغيم**

هن نسائي " [3]

---

[1] ديوان أحمر جداً ص 38.

[2] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال : ص 53.

[3] ديوان أحمر جداً ص 48. .

الموجة : وهي من المفردات التي استثمرها عناز للتعبير عن أدوات التحول ، وعادة ما تكون في سياق ثنائية البحر/ النهر كتجسيد لثنائية الانفتاح/ الانغلاق :

" **البحرُ ملتبسٌ عليّ**

لذاك لا ألقي بصناري

إلى الأمواج

فبداخلي وجع عراقيٌ يرى ..

ما خَلفَ هذا الماء

من رَجْرَاج " [1]

ومثل ذلك أيضاً في تخوفه من الموج كحالة تغيير وانفتاح قوله :

" **فإذا الموج قاتل وقتيل**[2]

– رمز المكان :

الجدير بالذكر أن أغلب المدن التي ذكرها " عناز " في شعره هي " المدن العراقية " ، فقد ذكر بلاده العراق في أكثر من موضع في ديوانيه أحمر جداً ، وخجلاً يتعرق البرتقال .

---

[1] ديوان أحمر جداً ص 55 .

[2] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال ص 53.

وردت لفظة " العراق " في شعره في أكثر من موضع ، يقول في قصيدته (مفترق) :

" قالوا العراق ..

فقلت أذكرهُ

إنّ الجميع إليّ يعبرُه " [1]

ووردت لفظة "العراق " في قصيدة المعنونة بـ " نخب أخير .." بقوله :

" قدَر العراق

وفكرة الحبّ التي

أشعلت ذاكرتي لها كي تبرقا " [2]

تجلت في ديوان الشاعر دلالة المكان " العراق " هذا البلد الذي يعيش في قلبه ، وأصبح رمزاً للأمل والحياة ، فهو يعشقه ، ويتمنى ألّا يفارقه أبدا .

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 63

[2] ديوان أحمر جداً ، ص 68 .

ومن الدلالات التي دلت على المكان في ديوانه أيضاً ، لفظة " البصرة " وهي مدينة عراقية في قصيدته " قراءة موجز في طالع الماء " يقول :

" **أُبصِرُ " بصرةً** "

في القلب

تنحرُها يد الحجّاج" [1]

– رموز للدلالة على الحزن والتشاؤم والاغتراب :

وظف الشاعر هذه الرموز ليعبر عن حالته النفسية في مجموعة من الألفاظ ، مثل "الأوهام ، جثة، المنهزمة ، هارب ، زمن الموت " ، يقول في قصيدته "تصدعات في مرايا الذاكرة ":

"**مزقت ذئبة الأوهام مني رقمه**

فتداعت جثة الوقت

كما تتداعى الفكرة المنـهزمة ،

هاربٌ

من زمنٍ

[1] المرجع السباق ، ص 57 .

علّقفي كلّ شباكٍ يتيمٍ علقمه

من زمن لا يستحي

زمن الموت

الذي يركض في أعين الجوعى

ليروي نـهمه

ممسك بي ، "[1]

وتتكاثف صور "الحزن والتشاؤم في قصيدته، من خلال ثورته على الواقع "، يقول :

" **التواريخ هنا في جسدي**

جثة

ميتة

منحطمة " [2]

---

[1] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال ، ص 13 .

[2] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال ، ص 14

ويزيد أيضا في هذه الألفاظ الدّالة على التشاؤم والحزن ، فيتحدّث عن قضاياه الإنسانية ، فوطنه يعيش حالة من الاستعمار والقهر والظلم والفساد ، يقول :

" **نحن في عام الخراب الألف**

لا تقترح لي لغة محتشمة

خلني كي أنزف الروح

كما تنزف الظلماء

لون العَتمةْ " [1]

ومن الألفاظ التي جاءت للدلالة على "التشاؤم من الواقع المؤلم الذي يعيشه الشاعر ،من حرب وقتل ودمار" ، يقول :

" **كانت لنا قرية أنفاسها ورقٌ**

في دفترِ الماءِ

إذ تطفو عليه قُرى

ومثلما أدمعُ الفيروزِ

كان لنا حلم

إذا الشمسُ ناغت ظلَّه اعتذرا

---

[1] المرجع السابق : 16 .

فأين يا قارب النسيان سرت بنا

وكيف جرحت صدر البحر ..فانهمرا

هلّا تمهلت

فالكأس التي بيدي

ما أفنيت خمرُها

أو لونها اعتكرا

والشاهدانِ

شحوبي

وارتعاش يدي

فلا تلُمْ مُذْنفاً بالعشق إن هَذَرا "[1]

ومن ألفاظه التي دلّت على "التشاؤم بسبب كثرة القتل، التي حلّت في بلاده" ، قوله:

"**وتنهدي جسر من الحسرات**

أعبره إليّا

جسدي مقابر للتواريخ التي ... " [2]

[1] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال ، ص 18 .

[2] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص27

– حداثة التناص :

إنّ المتمعن في المعنى الذي يومئ إليه هذا المصطلح لا يعدم البديل في الثّقافة العربية ، فقد عرف العرب قديما ما يسمى بالسرقات الشعرية و التضمين و الاقتباس و كلّها مواضيع تلتقي مع التناص، مع الاختلاف البين لمفهوم التناص في الثّقافتين .

ففي الثّقافة العربية تحمل المصطلحات السابقة معنىً سلبياً إذ ارتبطت في جلّها بالسرقات أما عند الغرب فالتناص ذو قيمة جمالية لا تضاهيها قيمة ، بل لا تقوم القصيدة الحداثية إلا بها .

إلا أنّ التناص عند الغرب يعدّ أوسع من هذه المواضيع التي طرقها العرب ، كونه يتعداها ليعبر عن الفكر بصفة عامة .

" فالتناص لا يتحدد مفهومه في مجرد تضمين نص ، أو نصوص سابقة في نصوص حديثة أو الاقتباس من تلك النصوص لتصبح مجرد آثار لها –التناص – وبخاصة في أحد مستوياته التي تسبب الغموض و تعيق القراءة ، يقترب من مفهوم الجدلية الفكرية جدلية فكرة مع أخرى ومناوشتها و حواره معها " [1] .

ويقوم التناص برصد الرموز في القصيدة و يحيل على أصولها و إن كان لا يوصل إلى معنى معين فهو يقوم بتحليلها . تحت شعار ، النص هو عبارة عن نصوص غائبة و غيابها دليل حضورها يؤجل البحث عن المعنى إلى حين حضورها .

وقد ورد التناص في شعر " عمر عناز " في أكثر من موطن :

---

[1] القعود ، عبد الرحمن محمد : (الإبهام في شعر الحداثة) العوامل و المظاهر و آليات التأويل ، ص 25 .

يقول في قصيدته (أسئلة من حناء) [1]:

((سبع سنابلٍ شُقر) فهذا تناص مع قوله تعالى " (مَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّئَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ) [2] .

وورد التناص في قصيدته (تصدعات في مرايا الذاكرة) [3] ، يقول :

إذ تولدُ الحرّة من رحم أمة :

هذا تناص مع حديث النبي –صلى الله عليه وسلم – عندما سئل عن الساعة وأماراتها ، فذكر من علاماتها ": (أن تلد الأمة ربتها، **وأن ترى الحفاة العراة العالة رعاء الشاء يتطاولون في البنيان)**[4].

وقوله : " صلبوا النخل على أجسادنا " :

تناص مع قوله تعالى : "قَالَ آمَنتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمُ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ فَلَأُقَطِّعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُم مِّنْ خِلَافٍ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ وَلَتَعْلَمُنَّ أَيُّنَا أَشَدُّ عَذَابًا وَأَبْقَىٰ "[5] .

---

[1] عناز ، عمر ، ديوان أحمر جداً ، ص 49 .
[2] سورة البقرة ، آية 261 .
[3] عناز ، عمر ، خجلاً يتعرق البرتقال ، ص 14 .
[4] أخرجه مسلم في صحيحه ، كتاب الإيمان ، الجزء الأول ، ص 36 .
[5] سورة طه ، آية 71 .

" وجاء التناص أيضا عن " عمر عناز " في قصيدته :"تهادن زهرتي ضجر السلال" [1]، يقول :

((تكسّرت النصال على النصال)) ،، فهذا تناص مع قول الشاعر المتنبي :

فَصِرْتُ إذا أصابَتْني سِهامٌ تكَسّرَتِ النّصالُ على النّصالِ[2]

وجاء أيضا في قوله : "[3]

(خلف ظهري كتائبٌ

وتجاهي

فعلى أي ضفتي أميل)

فهذا تناص مع قو الشاعر المتنبي :

وَسِوى الرّومِ خَلفَ ظَهرِكَ رُومٌ فَعَلَى أيّ جَانِبَيْكَ تَمِيلُ[4]

---

[1] ديوان ،خجلاً يتعرق البرتقال ، ص 41 .

[2] شرح ديوان المتنبي لابن الواحدي ، تحقيق : ياسين الأيوبي ، وقصي الحسين ، دار الرائد العربي ، 1999م ص:2/ 247

[3] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال ، ص 54 .

[4] شرح ديوان المتنبي للواحدي ، ص 235 .

وجاء التناص في شعر " عمر عناز " في قوله : في قوله:

" **أخبرتني**

بأن طرف المها قد خانه الجسر[1] "

فهذا تناص مع شعر البيت الذي قاله علي بن الجهم .

عيونُ المَها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري[2]

حداثة العنونة :

لعلّ دلالة العنونة في المنجز الشعري الحداثي ، لا تقف عند حدٍّ ؛ فالعنوان نظام سيمائيٌّ ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية استغلته الشعرية الحديثة ، وأفادت منه أيّما إفادة ، فالعنوان على وفق " بسام قطوس " هو كالنّص أفق قد يصغرُ القارئ عن الصعود إليه ، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ بسبب تمنّعه عن الانكشاف ، وبالتالي فهو يؤسس لشعريّة من نوع ما حين يثير مخيّلة القارئ ، ويدخله في دوّامة التأويل ، ويستنفر كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان [3].

فعتبة العنوان النّصية تجلي شفرات النص ، وتضيء بنيته ، وتستبطن قيمه الجمالية وتقنيات اشتغاله وتحليله ، فالعنوان يحفز المتلقي على رصده لمسارات النص ، لإنتاج المزيد ما

---

[1] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال ، ص 55

[2] ديوان علي بن الجهم ، تحقيق خليل مردم بك ، دار صادر للطباعة والنشر ، 2008، ص123

[3] قطوس ، بسام ، **سيماء العنوان** ، طبع بدعم وزارة الثقافة الأردنية بمناسبة عمان عاصمة الثقافة العربية ، 2002 ، ص6 ، ص58 .

يثري النص دلالة ومعاني ، ورؤية لعوالم داخل النصوص وخارجها ، بحيث تتمدد تفاعلا داخل النص ، لتنطق بالمزيد من المسكوت عنه " [1].

وإذا أردنا أن نصل إلى تلمس شعرية النص الحداثي ، يجب دراسة مدى الشعرية التي حققها الشاعر في انحرافه عن التقليدية في إطلاق العناوين ، وكيف طور عناوين النصوص إلى حد قد يستغرق من الناقد وقتاً طويلاً لتأويل عنوان النص ، أكثر منه في تأويل النص نفسه ، ذلك لما يحمّل الشاعر هذا العنوان من تراكيب ودلالات تخرج عن النطاق المألوف المتداول ، وتأتي على نحو من المزج الذي يستثير اهتمام لقارئ ويستوقفه عنده طويلا[2] .

وقد تصل بعض عناوين القصائد إلى درجة من الغرابة أحياناً ، وقد تبتعد – تماماً– عن مدار الموضوع الشعري أحيانا أخرى ، وقد تصبح بعض العناوين مفاتيح نصوص ، وبؤر جذب لا تقل شعرية عن الجمل الشعرية داخل النص الشعري .

فعنوان القصيدة وإن " كان آخر ما يكتب من القصيدة ، فإنه يمثل أول مثير أسلوبي كلما كان مشحونا بدلالات تكثف المحتوى ، وتتجاوز توظيف تأطير النص ونسبته إلى مؤلفه " [3] .

إن الشاعر حين يختار عنوان قصيدته أو ديوانه ، فإنما يستجيب لقوى داخلية غامضة ، تملي عليه هذا الاختبار دون وعي منه ، وهو قد يختار هذا العنوان أو ذاك ، لدوافع ثقافية أو إيقاعية ،

---

[1] المغربي ، حافظ ، **إشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر** ، مكتبة المدينة للطباعة والنشر ،ص 242

[2] المغربي ، حافظ ، **المرجع السابق** ، ص 243–244

[3] الجريري ، سعيد سالم ، **شعر البردوني ، دراسة أسلوبية** ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، إتحاد الأدباء والكتاب ، 2004 ، ص22 .

أو تركيبية تتصل ببنية النص ، أو تستدعي أصداء لعناوين خارجية أخرى ، وأحداثا بعيدة موحية"[1].

ولعلّ هذا ما أكّد عليه بعض دارسي العنونة في الشعر الحديث ، حيث أشاروا إلى أن لحظة وضع العنوان تعدّ لحظة حرجة ،لأنها لحظة تأسيس ، فإمّا أن تؤسس لاستراتيجية إغرائية قادرة على شدّ انتباه القارئ وحمله على المتابعة رغبة في " لذة الكشف " ، أو تصدّه عن المتابعة والتواصل [2].

وسنعمد في هذه الدراسة إلى دراسة عنوان القصيدة بوصفه أحد عتبات الشاعر الحداثي في بناء نصوصه ، ومن أهم تقنياته اللغوية التي تشكل مفتاحا للنصوص أو وسيلة لجعل النصوص بنية مغلقة على دلالات محددة ، وصولا إلى تحقق شعرية النص من خلال شعرية العنوان .

ومن خلال الاطلاع والتأمل في عناوين شعر " عمر عناز " يمكن لنا دراسة عنوان قصائده من حيث كونها :

- العنوان الموظّف من القصيدة نفسها :

قد يوظّف الشاعر عناوين قصائده من داخل القصيدة نفسها ، قد يصل بعضها إلى أن يكون عبارة عن أسطر شعرية ، بحيث ينسخ الشاعر سطراً شعرياً معيناً ، ويجعله عنواناً لقصيدته ، وكأنه يعلن لنفسه وللقارئ عن الموضع الشعوري الذي وجد في نفسه صدى من حيث الكلمات ودلالاتها وإيقاعها ، وكأن العنوان يجسد مرتكزا يدور حول القصيدة ومقاطعها ، اختاره الشاعر لذلك .

---

[1] العلاق ، علي جعفر ، **قراءات في شعرية القصيدة الحديثة** ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ، 2002 ، ص 55 .

[2] انظر " قطوس ، بسام ، سيماء العنوان ، ص 60 ،

ومن تلك العناوين التي تجسد هذا الاختيار ، وهذا الموضع الشعوري " من سكر المعنى .." يقول:

" هُبّي

نسيماً من شآم

وهوىً

كرفرفة الحمام

وتنهدي بين السطور ولوّني

ريش الكلام

يا أنت ..

يا لهف البنفسج

صيغ من قزح ابتسام

يا من تُرصّعُ

– إن بدتْ –

عَطَشَ السّواحلِ باليمامِ

أنا شاعرٌ من " سُكر المعنى "

يذوبني غرامي " [1]

فهنا في قد استمدّ الشاعر " عمر عناز " عنوان قصيدته من كلمات قصيدته ، فحذف لفظة (أنا شاعر " وجعل لفظة (من سكر المعنى) عنواناً لقصيدته ، ليبرز الدلالات التي تحملها هذه المفردة ، ويظهرها للمتلقي .

واستنبط عنوانه أيضاً من سطور قصيدته التي عنونها بـ " كان انتظاراً من مياه .." يقول :

" **بحرٌ**

تنكرت الشُطوط لمائه

ولذا

يئن الموج في مينائه

من أبجديات التوجع أنه

ألفٌ

قد انغرست بمحجر هائه

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 9

فجرى ..

وكان الوقت أسئلةً

بلا جدوى ،

بلا جدوى .. كَسِربٍ تائـهِ

جرح المسافة بارتكاب إجابةٍ

عثرت ،

فسالت دمعة استحيائـه

بحرٌ يلمع ماتبقّى

من لآلـئ ، لم تعدْ تكفي

لرُبعِ بهائِـه

" **كان انتظاراً من مياهٍ** "

أجَّلتْ جريانـها الموعود

في أمدائـه " [1]

اختار الشاعر " عمر عناز " العنوان من كلماته في القصيدة ، فقد اختاره من جملة حملت التركيب نفسه ، وعلى وفق الإيقاع نفسه أيضاً ، الأمر الذي يدلّ على أنّ اختيار عنوان

---

[1] ديوان أحمر جداً، ص 12 .

القصائد لا يأتي على نحو عفوي ، بل إنه اختيار عن وعي وقصد ، وقد سلك الشاعر " عمر عناز " هذا النهج في اختيار العناوين أسلوبا ، ظهر في غير ما قصيدة مثل :

فقد استل عنوانه "مفترق[1]" من قوله :

"حين التقينا

عند "مفترق" الوجع

الذي كنّا نؤخره

في موعد طفل يُلملمنا ،

ولفرط لهفتنا ..

نُبعثره

قالوا العراق "

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 36 .

واستل عنوانه" أسئلة من حناء[1]" من قوله :

" **والوقت "أسئلة من الحناءِ"**

من أين أبدأ ،

والقصيدة لم تعد ترفوا حمائمها

ثقوب ندائي "

واستل عنوانه "هاتي يديك [2]" من قوله :

هاتي يديك ،

أعدُ ما اغتال المسا في راحتيك ،

مُشيعا أقماري "

واستل عنوانه "تهادن زهرتي ضجر السلال [3]" في قوله :

على وطن

يلمّ أسى الليالي

تهادن زهرتي

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 46 .

[2] ديوان أحمر جداً ، ص 96 .

[3] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال : ص 37 ،40

ضجرَ السلال

لك العطر المنغم – فانتخبني –

لنسبح في مدار من خيال

ومن خلال – ما سبق– نلحظ أن العنوان جاء مرتكزا دلاليا يجمع أطراف نص القصيدة ، عن طريق رؤيا شعرية منبثقة من مضمون المعاني في القصيدة التي أراد الشاعر إظهارها .

ثانيا : العنوان / بؤرة جذب :

قد يلجأ الشاعر إلى إطلاق عناوين قصائده على نحو يجذب فيه القارئ ، بحيث تجعله يتساءل حول ما يتضمنه العنوان ، أو عن أي شيء سيبثه الشاعر في نصّ القصيدة ، وعن أبعاد هذا النصّ وأفقه ، مما يجعل العنوان مؤشراً إلى غموض ذلك كله ، ومن أمثلة ذلك في شعر " عمر عناز " قصيدة "كان هنا" والتي مطلعها :

"جدْ لي وإن منفذا للموت أدخله

علّي إلى ضفة الأحياء

أن أصلا

واكتب على دفتر الأمواج

كان هنا ..

ولم يرقه اضطراب الماء

فارتحلا

مضى ،

فأيقظ في أحداقه وطنا من النواعير

تروي الشعر مرتجلا "[1]

فنلحظ أن العنوان شكل هنا بؤرة جذب للقارئ ، وإثارة فضوله لأن يتصفح نصّ القصيدة ، والتعرف على سبب اختيار الشاعر لعنوانه ، والربط بين عنوانه المبهم وكلمات القصيدة .

ومن العنوانات التي شكلت أيضا مركز جذب للقارئ ، قصيدة " موجة من صهيل" والتي يبدأ مطلعها بـ :

" **لأحلامنا الظمأى أغان مؤجلة**

وأعمارنا تفنى

ارتقابا

وأسئِلهْ "[2]

لم يقتصر الشاعر في عنونة هذه القصيدة على الغموض في العنوان فقط ، بل سيطر الغموض والإبهام على أغلب معاني قصيدته ، مما جعل القارئ في حيرة من أمره من خلال ربطه

---

[1] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال : ص 47

[2] ديوان خجلاً يتعرق البرتقال : ص 89

بين الموجة التي تكون عادة للبحر ، والصهيل يكون صوتا للخيل ، فما السبب وراء ربطهما مع بعض، فلا يستطيع القارئ أن يعرف السبب إلا من خلال القراءة والخوض في معاني القصيدة.

ومن قصائده التي شكل العنوان فيها أيضا مركزا لجذب القارئ ، قصيدته " أزرار .. "

"أمس اليُحرجُ ضفتيه غدُ

يجري ، فنكتمهُ

ولا نردُ

يحتال كي نلقاه ،

يغمزنا أن عرّجا..

فنقول :

لا نعدُ

سنجيء

حين الكرم يقسم بالكأس التي شرقت

بمن سهدوا " [1]

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 52 .

فالناظر في عنوان القصيدة يشعر بالغموض والإبهام ، في عدم معرفة ما يرمي إليه الشاعر في قصيدته من خلال العنوان ، مما يضطره إلى القراءة وتحليل النص للتوصل إلى علاقة العنوان بالقصيدة

المبحث الثاني

حداثة الصورة الشعرية

تعدّ الصورة الشعرية في جوهرها تشكيلاً لغوياً يعمل الخيال على تخليقه من معطيات متعددة، يقف العالم محسوس في مقدمتها من خلال عملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة، على نحو لا تكون فيه الصورة مجرد تسجيل فوتوغرافي للأشياء، وإنما تصبح تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معيّن من مواقفه مع الحياة[1] .

ويذهب بعض الدارسين المعاصرين إلى أن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات، والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية ، فالصورة منهج يفوق المنطق لبيان حقائق الأشياء[2] .

إنّ هجوم الشعراء الجدد العنيف على البلاغة الواضحة المباشرة ، والعبارة العاطفية تدفعهم إلى التعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشعر وذلك بالإكثار من الصور الشعرية ، حيث كانوا يعانون تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية ، ولم يسعهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر ، فلجأوا إلى الصورة والأساليب المتنوعة ، من أسطورة وفلكلور و إشارة و رمز .[3]

---

[1] مصطفى ، محمد ، **جماليات النص الشعري** ، دار الوفاء ، ط 1 ، 2005 ، ص 107 .

[2] مصطفى ، محمد ، **المرجع السابق** ، ص 107 .

[3] الورقي ، سعيد ، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية و طاقاتها الإبداعية** ، دار المعرفية الجامعية ، الإسكندرية ، 2004 ، ص 124 .

وكان من الطبيعي إذا أن يرفض الشاعر الجديد الأشكال البلاغية التقليدية ، فرآها تركيباً ذهنياً حرفيا جافا ومباشرا وغير قادر على إثارة العواطف ، وأنه إذا قبلها كان كمن يستسلم لحقيقتها فيربط وجوده الفكري وفقا لهذه الصور ، فالشاعر لن يضع صورا بالمعنى الفني المألوف للصور، وإنما يضفي النسق الطبيعي على الفكرة ، فتخرج عندئذ الصور أشكالا صحيحة خالية من كل تشويه ، ولكنها ليست صورا على الإطلاق لأنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة ، بل كانت ثوبا مفصلا سلفا [1].

وبهذا أصبحت الصورة الشعرية تموج بالألوان والأضواء والأصوات والرؤى المختلطة المتداخلة ، وكذلك تحوّلت إلى صورة نفسية انفعالية ، وهذا راجع إلى تجارب الشعر الجديد.

إن الصورة الشعرية الجديدة هي تلك التي تثيرنا، وتفجر في نفوسنا عدة مشاعر، ليتحقق بذلك صدق الصورة الشعورية، ولكي يصل الشاعر إلى هذا الصدق فقد يفتت بعض الأشياء الواقعة حوله ويفقدها تماسكها ولا يبقى على جميع صفاتها، ويحاول إعادة تشكيلها وترتيبها، ذلك لأن «رؤيا الشعرية لا تقف عند حدود رؤيا البصرية، إنما هي قد تفتتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التي لا تؤدي دوراً حيوياً في تلك رؤيا الشعرية»[2] ، وقد يتضح لنا جانب من هذه الحقيقة حين نقرأ –مثلاً– قول عمر عناز في قصيدة « من سكر المعنى »:

" **هبي**

نسيما من شآم

وهوىً

---

[1] الورقي ، سعيد ، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية و طاقاتها الإبداعية** ، ص 124 .

[2] إسماعيل ، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر**، ص 153 .

كرفرفة الحمامِ

وتنهدي بين السطور ولوني

ريش الكلام

يا أنتِ..

يا لهفَ البنفسجِ

صيغ من قزح ابتسام

يا من ترصِّعُ

إن بدت

عطشَ السواحلِ باليمامِ

أنا شاعرٌ من سكّر المعنى

يذوبني غرامي " [1]

ففي هذه المقطوعة يحاول عناز رسم صورة مركبة للحظة الأمل التي يغتالها الشوق، كما يحاول لملمة الذات التي تتلاشى بين الواقع وعنت الحظ العاثر ، فإذا كان الشاعر التقليدي يجعل خجل الفتاة معادلاً موضوعياً للشعر في تشبيهه البسيط، فإن عناز قد فتت هذا الواقع، واشتق من شعر محبوبته حمامة ترفرف، وزج بـ «أنا» الشاعر بين هذا الغرام، وذاك الموعد، موغلاً في رسم الحيرة

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 9 .

التي يعيشها بين الأمل والألم، واستمر في بناء هذه الصورة المعتمدة على الجرأة؛ حيث الرفرفة مقابل غرامه، محدثا ذلك الانحراف الأسلوبي في العبير عن الذات بشكل جمالي أخّاذ.

وبذلك تجاوبت أصداء هذه الصورة الشعرية، وتضافرت أجزاؤها ليكتمل دورها الحيوي في صنع تلوين شعوري استطاع تحريك وجداننا وإثارة شعورنا.

إن عنازاً قد يصور الواقع فلا يكاد يفارق حدود الصورة التقليدية، وقد يحاول تخطّي ذلك الواقع وتجاوزه ، يتغلغل في صميم الأشياء فيبني صورة شعرية مركبة، وهنا « ينبغي التفريق بين التفكير الحسي ورؤيا البصرية للشيء. صحيح أن رؤيا ضرب من الحس، وصحيح أن الصورة المرئية تتمثل للعيان، لكن التفكير الحسي أكثر إيغالاً في صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطوحها وأشكالها المرئية »[1] .

إن التفكير الحسي في صورة عناز الشعرية تغلغل فيه الشاعر حينما وقع على الحركة الخفية للمشاهد التي تعامل معها في نصه الشعري وعبرت عن أحاسيسه ومشاعره، وكأنه بذلك ربط بين المشهد الطبيعي الخارجي، والمشهد النفسي الداخلي، إنها لحظة تعانق الشاعر مع ما حوله من مظاهر الطبيعة، اللحظة التي تتمازج فيها هذه المظاهر مع تفكير الشاعر لتحقق نجاحاً فنياً لهذه الصورة، فيقول في قصيدة "سحاب":

---

[1]إسماعيل ، عز الدين ، **الشعر العربي المعاصر**، ص 155 .

وتجلت سحابة من نهار

جد سمحاء

مثل روح شهيد

فرطتها أنامل الضوء

ضوعا

من شآم مفسر في القدود

في تضاريس شهقة تتعرى كل ليل

على قباب النهود

وشوشت لي

وليس ثم وصال

بل وعود

تعلّقت بوعود " [1]

فالشاعر هنا يمزج بين عالمه الداخلي المتمثل في سمحاء، تتعرى، النهود، القدود وعالمه الخارجي المتمثل في: وعود، وصال، وشوشت لي، وبهذا التوجيه وهذا التشكيل تتداخل أجزاء

---

[1] ديوان : **أحمر جداً** ، ص 24-25 .

الصورة، ولا تكاد صورها الجزئية تنفصل عن بعضها، ويلتقي الحقيقي بغير الحقيقي، وتتفاعل الرموز مع بعضها، لتصنع تماسكاً شعورياً، تتفتق عنه صورة نفسية شاملة، يقول:

" أنا شاعر ،

عيناك قد بدتا له بحرا ،

وما زالت رؤاهُ تجدّف

وما زلتُ أعصرُ كرمة الأحلام

في دير توسد ربوتين..

وأرشف

أصغي لإنجيل اشتعالتنا

وقد أدري بأن سيقال :

ذاك محرّف

أدري ..

وأحلفُ

الكلّ مُتهمٌ ونحن براءتان

...فلا عليك

سيغمضون

وندلف

إذ ذاك ضميني إليك

لعل ما بي من نواعير اشتياق

تغرف

الوقت نصف الليل ،

منجمُ لهفة في ناهديك

لناظري يتكشف " [1]

يظهر عناز ذاته المحملة باليأس، ولا خلاص له من هذا اليأس، وهذه الصورة كثيراً ما عرضت بشكل فني بسيط، غير إن عناز قد تجاوز إحساسه هذه المرحلة، فلم يوصل إلينا أحاسيسه صريحة، بل تغلغل بأحاسيسه هذه إلى بعض مظاهر الطبيعة حوله، حتى تمازج ذاتياً مع مشاهدها المختلفة، وبالتالي ترجم عن مشاعره، وأثارنا وجدأنياً وشعورياً.

لقد تعامل الشاعر في المقطع الأول مع البحر، وبدأ من ذاته، حينما دفن اليأس في عيني محبوبته / الأمل، وأخذنا شيئاً فشيئاً إلى لحظة الأمل؛ حيث نشوة الأحلام، ثم فرحة الموج (الذات) العارمة، وتلاشي الضوء الخافت (الحزن)، وإشراقة الشمس في ذات الشاعر.

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 32 .

" عصفورتي..

يا مَنْ جدائِلُها

ذَهَبٌ على الكتفين مندفقُ

لي خلف نافذة البلاد غد

غضّ الجفونِ

مشاكس

نزق "[1]

ففي هذا النموذج الشعري تتوالى مجموعة من الصور المتعددة، فتتداخل الصور المرئية بالصور السمعية، ويلتقي الحسي بالمعنوي، وتستطيع هذه الأنساق بوحداتها المتفرقة إثارة الوجداًن، واستقصاء الإحساس، لتتجه إلى صنع صورة شاملة يجمع أبعادها التوحد النفسي، الذي يتخطى حدود النمطية التقليدية الموروثة .

[1] عناز ، عمر ، خجلاً يتعرق البرتقال ص86

ومن نماذج عناز الشعرية التي تتابعت فيها الصورة الجزئية، لكنها تجاوزت النمطية التقليدية، قوله في قصيدة «تنويعة في ميلادها»[1]:

" **تغني**

لحن مندفق

أنا العراقي

شدّيني إليك

فقد توقدت لهفة الأشعار

في حدقي

وغمسي شفتي في فيك

إن بها

خمرا معتقة مذ ألف محترق

يا – لاذقانيتي–

والوقت منعرج

ما بين مفض إلى درب

ومنغلق

[1] عناز ، عمر ، خجلاً يتعرق البرتقال ص94

إنـي أتيتك

عمري سرب أسئلة

الشمسُ تنثرها في دفتر الأفق ..

إن مثل هذه الصورة قد تبدو للقارئ من أول وهلة كأنه ينقصها الانسجام والتناسق، وإنها غير مترابطة، لكننا إذا حاولنا فهمها بمجموعها في كل مترابط، فإنها ستمنحنا –بصورتها الكلية– وحدة عضوية معبرة عن تجربة عناز النفسية.

إن عنازاً في هذه القصيدة يعتمد على المزج بين الحركة والسكون في بناء صوره المتتابعة، فإذا كان الضوء في حالة سكون، فالصوت حركة سريعة تقتل ذلك السكون، وإذا كان الليل جدولاً ساكناً، فإن الزورق الذي يطوف بالحبيبين النجوم في حالة حركة دائبة، فهذه التنقلات الحركية تشكل توحداً بين المتباينات، وتمازجاً بين السكون والحركة،.

إن نجاح هذه الصور المتتابعة في نموذج عناز اعتمد بدرجة كبيرة على الجمع بين مشاهد مختلفة متعددة الألوان، كما اعتمد على النقلات المفاجئة التي وحدت هذه الصور ومزجت بين دلالتها، لتتولد من ذلك المجموع صورة شعرية ذات إيحاء ودلالات نفسية معبرة.

الصورة التشخيصية

نلحظ حرص عناز في معظم قصائده على تجسيد صورته على نحو ما نلحظ في قصيدته (طواف) من ديوان (خجلاً يتعرق البرتقال) فقد صور وطنه إنسانا يناجيه ويسأله ووصف هذا الإنسان بالشحوب ويطلب منه الشاعر أن يضحك وينظر إليه ، وقد ساهمت هذه الصورة بطابعها

الحسي في تقريب الفكرة من الواقع ، كما أنها استطاعت أن تثير فينا ذلك الشعور السلبي الذي يهيمن على ذات الشاعر بسكونية ما يمرّ به وطنه وما انعكس على حياته سلبيا .

ومن الملاحظ أنه يعمد إلى تشخيص الطبيعة وذلك بإضفاء ملامح إنسانية على عناصرها المختلفة ، وهي عادة تظهر بصورة سلبية تبعاً لموقف الشاعر السلبي من الواقع مثلما اتضح لنا في هذه الصورة القاتمة :

" **وأُشيّع التأريخ..**

أوقظ في عيونك رافديا

وأظل أقترح النجوم رقى

وأطوي الغيم طيا

في اللامكان أدورُ ...

مغمصة أصابع خطوتيّا"[1]

فصورة (التأريخ) تبدو انعكاسا لموقفه السلبي من واقعه وإحساسه الشديد بعدم قدرته على الوصول لحل جذري ، لذلك فهو يستحضر في غمرة هذا الإحساس بصوره المتنوعة الموحية بفقد الطمأنينة بوطنه وتكاد هذه الصورة تهيمن على أجواء القصيدة ، فقد للوطن عيون ، وللنجوم رقى ، والتأريخ يشيع ، ويطوي النجوم .

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص22

وإذا كانت الأمثلة السابقة تكشف لنا عن توجه عناز نحو تشخيص الطبيعة الحية والجامدة وإكسابها طبيعة إنسانية ، سلبية في العادة ، فإنه في بعض الأحيان يعمد إلى عملية عكسية يغدو فيها الإنسان شبيها بعناصر الطبيعة في بعدها السلبي إلى كائن متلبس بالألم الحاد كما في المقطع الآتي من قصيدة (مسلة من دموع):

" **ويقولون**

إنه حين صلى

شهق التمر

فاستفاق النخيل "[1]

لقد استطاعت الصورة التغلغل في الزوايا العميقة للذات ومعاينة أزمتها الداخلية، فالشاعر هنا يحس بالحاجة نتيجة افتقاده لأهم مكونات الإنسانية وهي الحرية والقدرة على تحقيق الذات ، وفي ظل هذه الحالة غير المألوفة يعمد الشاعر إلى إقامة علاقة غير مألوفة بين عناصر الصورة يتحول هو نفسه من خلالها إلى مجرد قيم سلبية تشي بالخوف والتلاشي فهو هنا يصلي حتى شهق التمر واستفاق النخيل ، ومن المعروف أن التمر ثمر من النخيل ، فجسد الشاعر هنا الحاكم بهذا الثمر والمواطنين بهذا النخيل المثمر لهذا التمر ، ويمكننا هنا ملاحظة عناصر الصورة بطابعها التجريدي (شهق ، استفاق وربطهم بالتمر والنخيل) قد تحولت من خلال المشهد الكلي إلى أشياء محسوسة نستشعرها أمامنا ، وبذلك فإنها نجحت في اثارتنا بتجربة الشاعر عناز وإحساسه بالاغتراب الحاد .

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص56

الصور الحركية :

من أهم ما يميز الصورة في شعر عناز طابعها الحركي ، ولذلك نجده يستند بشكل واضح على الأفعال في تشكيل صور تتسم بالحركة والدينامية ، ولنتابع هذا المثال لاستكشاف هذه السمة في قصيدته (كان هنا)

" **روحي التي مثل فانوس القيامة في مرقى الملائك**

يهمي دمعها وجلا

طافت بكل سماوات البلاد

ولم تجد لها ربوة في الأرض

أو جبلا

عامان أركض حولي

أستعير خُطى

تعثر الموت في آمادها سبلا "[1]

تشيع الأفعال في هذا النص بشكل مكثف فلدينا في هذا المقطع : (يهمي ، تعثر ، طاف) وقد ساهم انتشار الأفعال على مساحة النص إلى منح الصورة حيويتها وأكسبها طابعاً ديناميكياً متحركاً يتناسب مع مستوى الضغط الداخلي الذي يهيمن على الشاعر ويكسبُ قصيدته مزيداً من القلق والتوتر .

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص48

في بعض الأحيان يلجأ عناز في قصائده إلى الفعل كإطار فني للتجربة كاملها ، ويضطلع الفعل في هذه الحالة بإبراز المفارقة كما نجد في قصيدة (شكرا) من خلال هاتين الصورتين المتقابلتين :

" مولاي ..إن يوماً مررت

وقد سكب الضياء عليه

مقمرهُ

ورأيت ثم رأيت قافلة

من ياسمين ضاع مزهره

قل : إن طفلاً مقلتاهُ مدى

مغرورق بالدمع...

يشكره " [1]

ولعلّ هذا الاحتفاء بالفعل يظهر بشكل لافت في القصائد ذات الطابع الحكائي، فهو يلائم الطبيعة السردية القصصية نظرا لما يتيحه من مرونة في عرض الأحداث الماضية والحاضرة .

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 22

على أننا في بعض الأحيان ، نلحظ أن حضور الأفعال لا يسهم في منح القصيدة طابعاً متحركاً وديناميا ، بل تكون عاملا سلبيا نظير ما نجده في قصيدة (قراءة موجزة في طالع الماء):

"لأيّما عتبات دنيا

أغلقت برِتاجِ

سيقالُ :

إن اليأس أورق فيك يا طفلا

تعود فكرة الإزعاج

من نصف نافذة تطل

فقلت : لا "

وعلى رغم كثافة الأفعال : أغلقت ، سيقال ، أورق، تعود ، تطل ، فقلت ، إلا أن حضورها ظل حضورا تراكمياً لم يؤد إضافة حركية ملموسة على الجانب السردي .

وهكذا نجد أن لدى الشاعر أنماطاً متعددة من الصور ، **و**لعل من أبرز سمات القصيدة طابعها الكلي فهي تعبر عن تجربة شاملة وممتدة ومركبة ، وسعيا للوصول إلى هذا الطابع الكلي يحاول عناز استثمار الصورة بنمطيها الاستعاري والصّوري .

أولا : النمط الاستعاري المحدّث :

نلحظ أن تجربة عناز لا تنطوي على قطيعة مع الاستعارة ، بل نجده على العكس من ذلك يسعى إلى التواصل ولذلك نجدها حاضرة بقوة بأشكالها المختلفة وخصوصا التشبيه والاستعارة ولكن بشكل محدّث كما في قصيدته (موجة من صهيل) :

" **هنالك**

حيث الذكريات تلفّه

وحيث خيوط الماء

تغزل جدوله

وحيث احتضارات المنافي تلوكه

لينسى على أخرى المسافات

أوله

ويرخص في حضن السواقي احتلامه

كأن خطى الأفكار فيه معطلة

كأن اكتناز الحلم عند ضفافه

يشاكس طعم الماء

حتى يضلله "[1]

فالشاعر هنا يوظف **التشبيه التقليدي** ، وهذه الصور مع ذلك تمتلك قدرا كبيرا من الايحاء والعمق والامتداد في العالم الداخلي للشاعر ، وقد استطاع أن يعيد تشكيل التشبيه بصورة جديدة من خلال إقامة علاقات جديدة بين عناصر متباعدة ومتنافرة حيث يغدو للماء خيوط تغزل الجداول ، ويغدو الشاعر من ناحية أخرى وقد نسي في آخر المسافات أوله ، وخطة الأفكار معطلة ، واكتناز الحلم يشاكس طعم الماء ، وهي صور في مجملها تشي بالحركة والتوتر .

وتعد **الاستعارة** أكثر أنماط الصورة حضوراً في تجربة عناز بكل مراحلها ويظهر لنا المثال الآتي مدى حضور الاستعارة التنافرية[2] في قصيدته المعنونة (تهادن زهرتي ضجر السلال) :

"**على وطن يصوغ أسى الليالي**

حريقا من ضيائك

في ظلالي

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص90

[2] نوعٌ من الاستعارة ويعني الجمع بين شيئين متنافرين لا يجمع بينهما علاقة منطقية إلا من خلال الإبداع ، وهو تكنيك فتي لجأ إليه شعراء الحداثة للتعبير عن حالات نفسية وثقافية . الإبداع الشعري وكسر المعيار –رؤى نقدية ،مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، 2005 ، ص 7 .

أنا المسكوب بين يديك بحرا

يشاكسه انشغالُك باللآلئ "[1]

وتعكسُ هذه الاستعارات " حريقا من ضيائك ، وفي ظلالي " ، طبيعتها الإيحائية معبّرة عن الأبعاد النفسية للشاعر نتيجة إحساسه بذوبان الذات أمام قوة الواقع ، وليس هذا المثال سوى نموذج توضيحي لاهتمام عناز بالصورة الاستعارية التنافرية بما يكشف في الحقيقة عن قدرته الحقيقية في توظيفها توظيفاً جديداً مع طبيعة التجربة .أمّا قصيدته **(مسلة من دموع)** ،فيها تكشف عن قدرته في حَرْفِ الاستعارة عن مدلولها التقليدي بغيى تحديثها ، كما في قوله :

" **والمسافات يا صديقي خجلى**

والسماواتُ

نصفها مستقيلُ

أوراق الهجر في عيوني حقلا من بكاء

إن البكاء حقولُ

موجةٌ دجلويةٌ فززتنيق

أخبرتني أن الفرات عليل

أخبرتني

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص37

بأن طرف المها قد خانه الجسر

والبلاد طلول "[1]

نلاحظ هنا أن الشاعر يقوم بالاستفادة من الإمكانيات التي توفرها الاستعارة ، ولكنه يمدُّ في أبعاد الاستعارة التقليدية ، من خلال ظاهرة أسلوبية ونقدية وجمالية تلك هي ظاهرة الانحراف الأسلوبي ليمنحها قدرةً أوسع على التعبير عن الانفعالات والحالات النفسية التي تعيشها الذات ، فهو يسند الخجل " الذي هو من صفات المرأة " إلى المسافات ، ويسند الاستقالة إلى السماوات ، ويسند الاعتلال إلى الفرات ، ويجعل الهجر يورق وحقلاً من بكاء ... الخ ، وكلها مما يكسب البنية اللغوية جمالاً وأناقة على سبيل الانحراف الأسلوبي[2].

ويبدو لنا عناز على وعي شديد بأهمية الاستعارة ، وما يدفعنا إلى هذا الإحساس أننا نشهد حضورها المتزايد كلما أوغلنا في تجربته .

ثانيا : أنماط حديثة :

مثلما أفاد عناز من الأنماط التقليدية ، فإننا نجده لجأ إلى الفنون الحديثة بأشكالها المختلفة (نثر ، مسرح ،سينما، فن تشكيلي) في تشكيل قصيدته، إذ تغدو القصيدة لديه مجموعة من المشاهد أو اللوحات ويندرج فيها حشد من الصور المكثفة ، فقد حرص على الإفادة من **التقنية السينمائية** وخصوصاً اللقطات السريعة نظراً لما توفره من تجسيد لإحساسه بالتوتر العنيف إزاء

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص55

[2] قطوس ، بسام ، استراتيجيات القراءة : **التأصيل والإجراء النقدي** ، دار الكندي ، إربد ، 1998م ، ص 135 ، 142 .

معاينته للواقع الذي يعيشه، ولملاءمتها من جهة أخرى قصيدته بطبيعتها السردية والدرامية وما تنطوي عليه من تركيب وتعقيد .

وتمثل قصيدة (لهفة لم أبتكرها) نموذجا لهذا النوع من الصور :

" آهِ يا وجع الخطى..

والذكريات رمال

الدربُ نحو الشمس بلّله الندى ببنفسج الكلمات

إذ تختال

وعلى شبابيك الغرام معلق قزح الكلام

كأنه شلال

قزح ضفائره يمامٌ

لونت جنحيه رعشة ثغرك الشعال

... إلى قوله ....

يا للأسى

ملء العيون قتال

طلع هواي

وراحتاك سلال

... إلى قوله ...

فدعي يباس الطين يمتطر السما

ليفيض من رحم السماء

زلال " [1]

فالصورة ترسم لنا مشهداً مؤلماً في تذكر تلك الذكريات التي تتجلى بوضوح في إحساس الشاعر العميق بالمرارة والوجع نتيجة فقده تلك الأيام ، لذا كان من المناسب لجوء الشاعر إلى تقنية تكشف عن الرؤيا المعقدة والمركبة إذ تتضح مقدرة اللقطات السريعة والمتتابعة والمترابطة فنلاحظ أن كل لقطة من هذه اللقطات ساهمت في الكشف عن مدى التوتر الذي يعانيه الشاعر نتيجة الحنين للذكريات ، حيث استطاعت هذه اللقطات الانتقال بنا بشكل سريع وخاطف في صورة الوجع والذكريات التي جعلت الدرب نحو الشمس مبلّلة ببنفسج الكلمات ، ويكشف لنا المشهد عن مفارقة واضحة ، فمقابل مشهد الوجع الذي يعيشه الآن يظهر لنا مشهد الذكريات الجميلة المتمثلة بشبابيك الغرام ، لتنتقل الكاميرا بعدها إلى تصوير قزح الكلام ، وقزح الضفائر...الخ ،لنجد أنفسنا في نهاية المشهد أمام الشاعر وهو هذه اللحظة المليئة باليأس ليجعل يباس الطين يستمطر السماء.

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص 32-33

ويعمد عناز في بعض الأحيان إلى اعتماد التقنية السينمائية إطاراً لقصيدة كاملة نظير ما نجد في قصيدة (كان هنا) وهي تبدو لنا منذ اللحظة الأولى مشغولة بإبراز العالم الداخلي للشاعر لحظه توتره واضطرابه :

" لأحرقنك في محراب ذاكرتي

أنا النهار الذي أسقطته جدلا

بذرت قلبي في أرض اشتهائك يا...

فإن رأيت يدي في الرمل نابتة

فقل :

ينقّب في جرح قد اعتملا " [1]

إنه الآن يعلن ثورة يشعر فيها بقوة وهمية فهو وصل لمرحلة الخواء والانهيار ، ويشعر بأنه مظلوم ويريد أن ينتقم وتشكل (محراب ذاكرته)؛ لذلك سرعان ما يقودنا في نهاية القصيدة بأنه إنسان ينقب في جرح قد اعتملا .

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص84-49 .

المبحث الثالث

حداثة البنية الإيقاعية

آثرتُ استخدام مصطلح " البنية الإيقاعية " استرشاداً برأي أستاذي الدكتور بسام قطوس ، الذي يذهب فيه إلى أن البنية الإيقاعية من السعة والشمول بحيث تشملُ مختلف جوانب الاستجابات المنتظمة دون أن يقتصر على الجانب الصوتي . كما أن البنية الإيقاعية تستمدّ خصائصها من تر اثها اللغوي ، ومخزونها الفكري على الصعيد التاريخي والسياسيي والاقتصادي ... الخ .[1]

وبالنظر في البنية الإيقاعية في شعر عمر عناز فإننا واجدون أنه استخدم البنية الإيقاعية في إطار القصيدة العمودية ، ولكنه جدد في داخل البنية الإيقاعية من خلال إعادة توزيع وترتيب بعض الجمل ، ولم يتبع النظام القائم على صدر وعجز بحذافيره ، بل جدد في التوزيع البصري على الصفحة ، فقد يورد جزءا من عروض البيت كسطر شعري ثم يأتي ببقية العروض ، فكلمة واحدة على السطر أو كلمتين أو ثلاثة ولكنه قلّما يورد البيت الشعري كاملا ومقسوما إلى صدر وعجز .

كما أنه جدّد ليس على المستوى البصري وحسب ، بل على المستوى الاختياري في اختيار بحور بعينها فقليلا ما يستخدم عناز البحور الرباعية التفاعيل كالطويل والبسيط، وإنما يعمد على الأغلب إلى استعمال ما كان منها ثلاثي التفعيلات، ويميل إلى المجزوء منها إغناء للزخم

---

[1] انظر: قطوس ، بسام ، البنية الإيقاعية في مجموعة محمود درويش ، " حصاد لمدائح البحر" ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، العدد الأول ، 1991 م ، ص 41 -42 .

الموسيقي، وهو يميل في القصيدة الواحدة إلى التنويع في القوافي وإلى الحفاظ على حالة التداعي (الكتابة الميكانيكية الآلية)، وبذلك يستخدم الوزن وسيلة موسيقية جيدة للتعبير عن الحالة.

إن شعر عناز لا يمثل النزعة الغنائية بمعناها الرومانسي المتعارف عليه، وإنما يمثل هذه النزعة الغنائية بمعناها الحقيقي، وهو صلاحيته للغناء بحناجر المغنين وأصواتهم، وهذا لا يعني بالضرورة أن إظهار البناء النفسي –الذي تقوم به الموسيقا– مضمحلّ، بل إن الإيقاع عند الشاعر يساعد على إظهار المستوى الدرامي أيضاً ، ولعلّ هذا المثل يشير إلى ما أودّ طرحه ، حيث يقول:

" **يتناويان على احتسائي**

لغتي،

وزقزقة النساء

صوتان فيَّ هما

يضيئان المسافة ...

بانتشاء

ويرتلان المفردات بلابلاً

من كستناء

لغتي انفراطات الدموع السمر

في فصل البكاء

والزقزقات يرشها شوقٌ

على أرض اشتهائي "[1]

فعلى مستوى التشكيل البصري ، نجد أنه اختار مجزوء الكامل لقصيدته ، ولكنه قام بتوزيعها على النحو المرئي ، هكذا :

يــتـــنـــــاوبـــا ن على احتسائي

ب ب – ب – / ب ب – ب – –

مُتَفاعِلن / متفاعلاتن

لغتي

ب ب –

وَزقـــــزقةُ النّساء

ب – / ب ب – ب – –

أي أنّه وزع ضرب البيت المكون من ثلاث مفردات على سطرين شعريين ، جعل في السطر الأول جزءا من تفعيلة " متفاعلاتن" وهي (لغتي : مُتفا) ثم استكمل بقية التفعيلة في السطر الذي يليه حيث ترك (عِلُن ب –) لتستكمل في السطر الثاني ، وهكذا دواليك تجده يعيد التوزيع بشكل فنّي .

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 5

ولم يكتف الشاعر بهذا بل قام بالاستفادة المثلى من جوازات هذا البحر (متفاعلن، متْفاعلاتن، مُتفاعلاتن) كما أن القافية قد اختلفت في الأبيات، وإضافة إلى (الوزن الخليلي) الذي تنتمي إليه الأبيات، نرى أن هناك إيقاعات داخل التفعيلة الواحدة، إما أن تكون ناتجة عن الحروف المشددة أو عن حروف العلة، ، أو عن تناوب الحروف أو تناغمها كما في (احتسائي) و (النساء) وكلّ ذلك يؤدي بالمتلقي إلى أن يشعر أن هناك ضغطاً ما على حرف معين استوجب ظهور فاصل زمني أو وقف (فترة صمت) بين حرف وآخر، (صوتان فيْ / يَ) وتقطيعُها (. . ب . /ب)، فضلاً عن أنها ذات وزن عروضي (متفاعلن)، فإن الضغط على (الياء) في لفظة (في) قد شكّلَ فاصلاً زمنياً وصمتاً، كذلك فإن الألف الممدودة في (النساء) قد عملت على إقامة فاصل زمني بين (صوتان) و(زقزقة).

إن (صوتان) كمفردة يمكن أن تَرِدَ في أي نص شعري أو نثري، فمِنْ أين تتبع خصوصيتها في النص؟

إن (الصوت) تتناغم مع (زقزقة، يرتلان، انفراطات) وتتناغم هذه المفردات بالنتيجة مع الكلمات المكوّنة للقافية (نساء ، كستناء، بكاء) كما أن التنوين في (بلابلا، شوق) تنمّ على تشكيل إيقاعي آخر، يفيد إطلاق الحالة إلى مجالات أوسع عبر تكرارها، حيث تؤدي إلى تعميق حالة الضياع والتشتت، فالتركيبات في المقطوعة توحي –في الأصل– بذلك الضياع، وكذلك فإن ورود حرفي (الألف+ الهمزة) بصورة متلاحقة في مفردات متعدّدة في النص قد عمل على بناء إيقاع آخر غير الذي رأيناه في مفردات (لغتي، احتسائي، المسافة...) ومن تلك المفردات التي جاءت فيها (الألف + الهمزة) (ارتماء ، النداء، الشتاء ، اللقاء..) .

من خلال قصيدة : موجة من صهيل نلحظ مع مطلع القصيدة إيقاعا هادئا ونبرة موسيقية هامسة تنسجم مع إحساس الشاعر بالحزن وخصوصاً وهو يتحدث عن دائرة العمر ، غير أن القصيدة لا تسير على إيقاع موحد وثابت – كما هو الحال في كثير من "القصائد التقليدية" – فسرعان ما نلحظ تحولا إيقاعيا قد طرأ نتيجة تغير الموقف الشعوري كما نلحظ في المشهد الذي يصور فيه ذكرياته :

لأحلامنا الظمأى أغانٍ مُؤجلة

وأعمارنا تفنى

ارتقاباً

وأسئله

وأنفاسُنا (م) الشوق

تغتال نفسها

وتنثر للريح الحكايا المرتلة

وكنا نذرنا الوقت من أجل غيمة تعرت

فضاعت دمعتان

وسنبلة

وكنا

وكنا ننحت الشمس كوة

إلى مدن عذرية الظل مقفلة[1]

من الملاحظ أن الموسيقى هنا قد أصبحت صاخبة عنيفة ، ذات إيقاع سريع نتيجة احساس الشاعر بالحنين ، وقد تولد هذا الايقاع نتيجة جملة من الجوانب الصوتية : كقصر الجمل وتتابعها ، وشيوع التكرار وخاصة لفظة الماضي "كنا" هذا بالإضافة إلى جملة من عوامل صوتية أخرى، استطاعت في النهاية أن تثير فينا إحساس الشاعر بحنينه لتلك الذكريات وتمنيه عودتها، وبهذا نحن ليس إزاء إيقاع جاهز مخطط له مسبقا كما هو الحال في الشعر التقليدي ، وإنما إزاء ضرب من الإيقاع النفسي الداخلي تفرضه اللحظة الشعورية التي يواجهها الشاعر وتتغير مع تغيرها .

ونجد عنازاً على وعي بالخصوصية الإيقاعية للكامل فقد وجد فيه مصدر ثراء ايقاعي ، فراح يستغل ما يوفره له من تشكيلات متعددة ومتنوعة على نحو ما نجده في قصيدة (الطين آخر ما تبقى[2]):

"عنوان وجهي

أنني لا أبصر

ودليل خطوي في البلاد

تعثّر"

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص89

[2] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص43

فالشاعر هنا يوظف تشكيلات الكامل المتعددة ، وجاء هذا التنوع الوزني ملائماً لهذه الغنائية السردية لما تتطلبه من توفير حرية كافية للبوح الذاتي .

وعلى هاجس تجاوز التقليد قاده – على الصعيد الإبداعي– إلى محاولة التخفيف من هيمنة القافية ، يقول **(وجع عراقي الملامح)** :

" **لأن قلبي دفتر**

ولأن ظلك صاغ سنبله الهوى

في مقلتي

تسوَّرتك الأنـهرُ

لُغة المرايا أنت ،

هسهسة النّدى " [1]

فالمقطع هنا يكاد يخلو من القافية ونشعر على إثر هذا الغياب بنقص واضح في الجانب الموسيقي ، ونعثر في هذا السياق على قصائد تكاد تخلو من القافية كما نجد في قصيدة **(أزرار[2])** :

تغضي

فأبسم

---

[1] عناز، عمر ، ديوان : خجلاً يتعرق البرتقال ، ص79

[2] ديوان أحمر جداً ، ص 54

ثم أحضنها

فتقول لي :

إياك إياك

إياك أن تلقي يديك على مدني

لئلا يسقط البلد

لكنني

كنت ارتخيت على هضباتها

والليل منعقد

وهنا نجد خلو المقطع من القافية التي عوض عناز هذا النقص الايقاعي بتوظيفه تقنية القافية الداخلية ، فهو ذوّب القافية في ثنايا النص الشعري ، فوجود القوافي الداخليه : (إياك، يديك – تلقي، مدني – البلد ، منعقد) قد جعلنا نحس بعدم غياب القافية الخارجية تماماً عن النص ، فكانت بمثابة تعويض عن غيابها ، وبذلك منحت النص جانباً جمالياً ايقاعياً ، يتعزز من خلال سياق محتشد بالجمل المتحركة السريعة ، وهو في هذا التوجه يميل في كثير من الأحيان إلى التعامل مع القافية الداخلية بوصفها قافية خارجية مضيفا بذلك جانباً موسيقياً إضافياً على النص كما في هذا المثال من قصيدة (مجهش بالعبق):

" **فقد أعلن الشذا**

بأن مواعيد الزهور فضائح

كأن قرى الساعات

شاخت من الأسى" [1]

فالقوافي الداخلية (شذا /قرى) هنا تأتي بمثابة قافية خارجية منسجمة مع القافية العامة ، وقد أسهم هذا إلى حد كبير في إثراء الجانب الموسيقي فأدى من جهة إحداث ترابط ايقاعي اتضح من خلال المحافظة على وحدة الموسيقى من خلال حضور القافية ، كما كان من جهة ثانية بمثابة وقفات قصيرة منحت الشاعر والقارئ على السواء فرصة الراحة والتأمل في سياق نفسي شعري ممتد ليتم بعدها الانتقال إلى جملة شعرية جديدة .

ولعل عنازاً يحاول التخفيف في قصائده من القافية المشبعة ويقترب من القافية الساكنة ، ففي قصيدته (تنهدات نهر) نلحظ أن الاختفاء النسبي لهذا النمط ، في مقابل بروز واضح للقوافي الساكنة :

" ويمر عامْ

والعمر غاب من دموع

خبأتها الشمس في حدقي

وبعثرها الكلامْ

غاب وفي أمدائه شجر انسجامْ " [2]

---

[1] ديوان أحمر جداً ، ص 82 .

[2] ديوان أحمر جداً ، 37

يعد توجه عناز للقافية الساكنة هنا إحدى المؤشرات على توجهه نحو لغة الحياة اليومية إذ إن خياراته الايقاعية لم تكن مجرد رغبة في التجاوز بل كانت قبل ذلك بدوافع تتطلبها رؤية الشاعر في لحظتها الإبداعية ، ونستطيع أن نوضح مثالا أخر على هذا الجانب في قصيدة **(موسقة[1])** :

مموسقة به خجل الضفافْ

طرطوس تسكن بي

تعرش بي

تناديني أنا الطفل المدللْ

نحو شاطئها

ولكني أخافْ

فالقوافي الساكنة هنا : (الضفاف ، أخاف) بما فرضته من حالة الرتابة والفتور جاءت متناغمة مع الاحساس بالسكون الذي يهيمن على الشاعر ، وهنا نحس بأن تجربة الشاعر أصبحت أكثر هدوءاً ، فعلى الرغم من أنه يناشد المحبوبة بالقرب ، إلا أنه يحاول أن يتماسك أمام سطوته ، وقد جاء الايقاع متناغماً مع هذا الجانب الدلالي .

ثمة أسباب فنية تجعل القوافي الساكنة إحدى الخيارات الضرورية في تجربة عناز الشعرية فهو يلجأ إليها رغبة في الاقتراب من لغة الحياة اليومية وما تتطلبه من إيقاع هادئ علاوة على لجوئه

---

[1] ديوان أحمر جداً ، 78 .

القصدي إلى التخلص – على ما يبدو– من الحركة الإعرابية ، لذلك نلحظ مع تطور تجربة عناز ومنهجه الواضح في الاعتماد على القوافي الساكنة في بناء ايقاعه .

غير أن المبالغة في تسكين القافية وأواخر الكلمات بشكل عام قد تسبب أحياناً بعض الفتور في الإيقاع ، إضافة إلى أنه قد يسبب عائقاً أمام الشاعر في التعبير عن تجربة ممتدة من خلال التدوير لذلك نجد عناز يلجأ إلى الدمج في بعض الأحيان بين القوافي المتحركة والقوافي الساكنة كما نجده في قصيدة (هون عليك) :

هون عليكَ

فما الهوى غضبُ

إن الذين عشقتهمْ

ذهبوا

خطوا سطور رحيلهمْ

ومضوا

وعلى صحائف غيرك انكتبوا "

أضفى الشاعر على برنامجه الإيقاعي نوعاً من التحديث ليغذيه بعناصر جديدة تجدد إخصابه وتواصل شبابه، وتبتعد عن سيطرة الوزن الواحد، فعمد إلى تنويع الإيقاع ليعطي نوعاً من الفاعلية للوزن وتحفيزاً له على حمل الدلالات المنبثقة من القصيدة .

نتائج الدراسة

هدفت هذه الدراسة إلى دراسة الملامح الحداثية في شعر عمر عناز ، وخرجت بمجموعة من النتائج ، منها :

– لقد تجلت بعض آليات الحداثة الشعرية في كتابات الشعراء العرب القدامى تجلياً محتشماً، لا يرقى إلى الصورة الإبداعية التي ترتديها الخطابات الشعرية الحداثية في طيفها المعاصر، وعلى الرغم من ذلك تبقى تلك التجليات الأولى في كتابات بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي خطوات إبداعية ، بل تأسيسية لشعر حداثي موغل في دائرة التقليد، وشاهد على ممارسة إبداعية حداثية تمثل مشروعا حداثياً لم يكتمل.

– بدأ مفهوم الحداثة يأخذ طريقه إلى التبلور منذ بداية الحملة الفرنسية على مصر ، وأخذت تظهر تباشير هذا التحول في الشعر، مثل شعر الشيخ ناصيف اليازجي، و نقولا الترك، وصفوت الساعاتي وغيرهم. ولكن شعراء هذه الفترة لم يتخلصوا – تماماً– من البديعيات. إنما الذي تخلص من ذلك كله هو البارودي. و يعتبر البارودي الرائد وزعيم المجددين في الشعر العربي الحديث. ثم ورث البارودي في التجديد أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وإسماعيل صبري. كان التجديد في شعر هؤلاء ضيق النطاق ظل شعرهم في الأغلب شعر المناسبات، بتقليدهم للشعر العباسي، فاستنفذوا معانيه، وكثر عندهم تكرار الصور القديمة والقوالب الجاهزة، ولكنهم –على الرغم النزعة التقليدية– أبدعوا صوراً شعرية جميلة وأصيلة في بعض أجزاء قصائدهم، وبرز في شعرهم مظاهر عاطفية صادقة من وجدانهم، وكذلك واقع المجتمع العربي السياسي الذي دفع إلى منحى جديد في شعرهم.

– ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر منذ نهاية الأربعينيات من هذا القرن ، لم تكن في الواقع كما يفهم أحيانا ثورة ضد نظام البيت الشعري و القافية و التحول بالقصيدة إلى نظام

التفعيلة الشعرية و السطر الشعري ، لأن هذه في الواقع كانت نتيجة مصاحبة لهذه الثورة الشعرية . حيث كانت بداية حركة الشعر الجديد سنة 1947 في العراق ، و من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله ، حيث صدر في نفس السنة قصيدتان من طراز جديد الأولى بعنوان (الكوليرا) لنازك الملائكة و الثانية لبدر شاكر السياب و كان عنوانها (هل كان حبّاً) .

– دور مجلة شعر في الحداثة الشعرية ، فمن النقاد من قال إن الحداثة الشعرية بدأت أوجها مع مجلة شعر وعلى رأسها الخال وأدونيس .

– نجح عمر عناز في بلورة حداثته من خلال قصيدته العمودية ، فقدّم تشكيلات في بنية قصائده على عدّة مستويات ، أهمها تشكيل اللغة ، والدلالة ، والصورة ، والبنية الإيقاعية .

وقد استوعب عمر عناز شكل القصيدة الحديثة ورؤاها ، فعكس ذلك في قصيدته العمودية ، فقارب الرمز ، والأسطورة ، وجدد في الدلالات ، وراعى كثيرا من الملامح الأسلوبية التي نذر لها نفسه الشعر الحداثي من إشارة الحس بالمفارقة ، والانحراف الأسلوبي ، والاستعارة التنافرية ، وسواها من ملامح العدول التي تجسد في صياغته اللغوية ، فالعدول في العنونة والتراكيب.

وأبدع عناز في الجانب التشكيلي ، فقد شكّل نصوصا شعرية حديثة بلغة شعرية شديدة الاحتكاك بالواقع اليومي ، وصورة شعرية متغيرة تجسد واقعه ، وتوظّف بنية إيقاعية متميزة ، من خلال التشكيلات الإيقاعية المختلفة .

قائمة المراجع

- القرآن الكريم .

- أدونيس، ديوان الشعر العربي، بيروت، المكتبة العصرية،1976م.

- ـــــــــ ، مقدمة للشعر العربي ، دار الساقي ،بيروت –لبنان ، 2009 .

- ـــــــــ ، الثابت والمتحول ، دار العودة ، بيروت ، 1983 .

- ـــــــــ ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، 1983 .

- أرناؤوط ، عبد اللطيف ، عبد الوهاب البياتي، رحلة الشعر والحياة، مؤسسة المنارة، بيروت، 2001 .

- إسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر –قضاياه المعنوية وظواهره الفنية – دار العودة ، بيروت ، 1981 .

- البحراوي، سيد ، الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات القاهرة، د.ت .

- بكار ، يوسف حسين ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص159.

- ثامر ، فاضل ، جدل الحداثة في الشعر ،دار الأمل للنشر ، 1987 م .

- جبور ، عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 م .

- جبرا ، إبراهيم جبرا ، ينابيع رؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 1979 .

- جهاد ، فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، 1984

- الجيوسي، سلمى ، الحداثة في الشعر، مجلة فصول، العدد1982،1م .

- ـــــــــ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2001 .

- الخال ، يوسف ، الحداثة في الشعر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1978.

- خضر ، مصطفى ، الحداثة كسؤال هوية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1996.

- خليفة ، مشري ، القصيدة العربية في النقد العربي الحديث ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2006 .

- خنسة ، وفيق ، جدل الحداثة في الشعر، بيروت، دار الحقائق، 1985م .

- جون ، كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة .

- الجريري ، سعيد سالم ، شعر البردوني ، دراسة أسلوبية ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، إتحاد الأدباء والكتاب ، 2004 .

- الدسوقي، عبد العزيز، (جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث)، القاهرة، المكتبة الثقافية،1971م .

- أبو سيف، ساندي سالم ، قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة "شعر" اللبنانية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م.

– دندي ، محمد إسماعيل ، حداثتنا الشعرية مضمونها مفهومها وإشكالاتها ، طبع بعون من اتحاد الكتاب العرب ودار معد للطباعة والنشر والتوزيع ، 1996 .

– رمّاني ، إبراهيم ، الغموض في الشعر الحديث ، جامعة الجزائر ، معهد اللغة والأدب العربي ، 1988 .

– الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق : علي شبري ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان، 1994 م .

– زراقط ، عبد المجيد ، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ، دار الحرف العربي ، بيروت ، لبنان ، 1991 .

– الزمخشري ، أساس البلاغة ، تحقيق : باسل العيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1998م .

– السامرائي ، إبراهيم ،البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق للنشر والتوزيع .

– سامية ، أسلوبية القصيدة الحديثة في شعر "عبدالله حمادي ، رسالة ماجستير منشورة ، العراق ، 2012 .

– ساعي ، أحمد بسام ، حركة الشعر الحديث في سوريا ، دار المأمون ، دمشق ، سورية ، 1978 .

– سامي ، مهدي ، أفق الحداثة و حداثة النمط – دراسة في حداثة مجلة "شعر" بيئة ومشروعا و نموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988 .

– السحرتي ،مصطفى عبد اللطيف ، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، القاهرة ، مطبعة المقطم ، 1955 .

– صبحي ، محي الدين ، الرؤيا في شعر البياتي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، 1987.

– طبانة، بدوي، (التيارات المعاصرة في النقد الأدبي)، بيروت، دار الثقافة، 1985م .

– قطوس ، بسام ، قصيدة النثر بين حدّ الشعر وتجليات السوريالية ، مجلة جامعة تشرين ، اللاذقية ، العدد الأول ، المجلد الرابع عشر ، سنة 1992 .

– ـــــــــ ، سيماء العنوان ، طبع بدعم وزارة الثقافة الأردنية بمناسبة عمان عاصمة الثقافة العربية ، 2002 .

– ـــــــــ، الإبداع الشعري وكسر المعيار –رؤى نقدية ،مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت، 2005 .

– عبيد ، محمد صابر ، عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، عمان،. 2001 .

– عبيد ، محمد صابر ، التشكيل مصطلحاً أدبياً ، الأسبوع الأدبي ، دمشق ، العدد 1124 ، 2008 .

– عزام ، محمد ، الحداثة الشعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1995 .

– عياد ، شكري، الحداثة في الشعر، مجلة فصول، العدد1، 1982م .

– عصفور ، جابر ، الحداثة في الأدب العربي ، مجلة إبداع ، العدد السادس ، 1984 .

– العلاف ، علي جعفر ، في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 2003.

– فضل ، صلاح ، أساليب الشعرية المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، 1995م .

– الفراهيدي ، كتاب العين ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2003 م .

– كليب ، سعد الدين ، وعي الحداثة ، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 1997 .

– المصابيح ، محمد ، شعرية النص بين التراث والحداثة ،رسالة ماجستير منشورة ، الجزائر ، 2007 .

– الموسوي ، رضيوي ، تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري ، رسالة ماجستير منشورة ، العراق ، 2011 .

– الملائكة ، نازك ، شظايا ورماد ، المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، 1971 .

– الملائكة ، نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، 1974.

– المهنا ، عبدالله ، تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة ، الكويت ، 1985 .

– العلاق ، علي جعفر ، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ، 2002 .

– مصطفى ، محمد ، جماليات النص الشعري ، دار الوفاء ، ط 1 ، 2005 .

– مراشده ، عبد الرحيم ، ادونيس والحداثة في النقد العربي، مجلة جرش للبحوث والدراسات، مجلد 7، العدد2003،2م .

– موسى ، بشرى ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992 .

– ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1997 م .

– وادي ، طه ، جماليات القصيدة المعاصرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ،مكتبة لبنان ، 2000 .

– الولي ، محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1990 .

– الورقي ، سعيد ، لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية و طاقاتها الإبداعية ، دار المعرفية الجامعية ، اسكندرية ، 2004 .

– الورقي ، سعيد ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،الإسكندرية ، مصر ، 1979 م .

– يوسف ، أحمد داود ، لغة الشعر ، وزارة الثقافة ، سوريا ، 1980 م .